

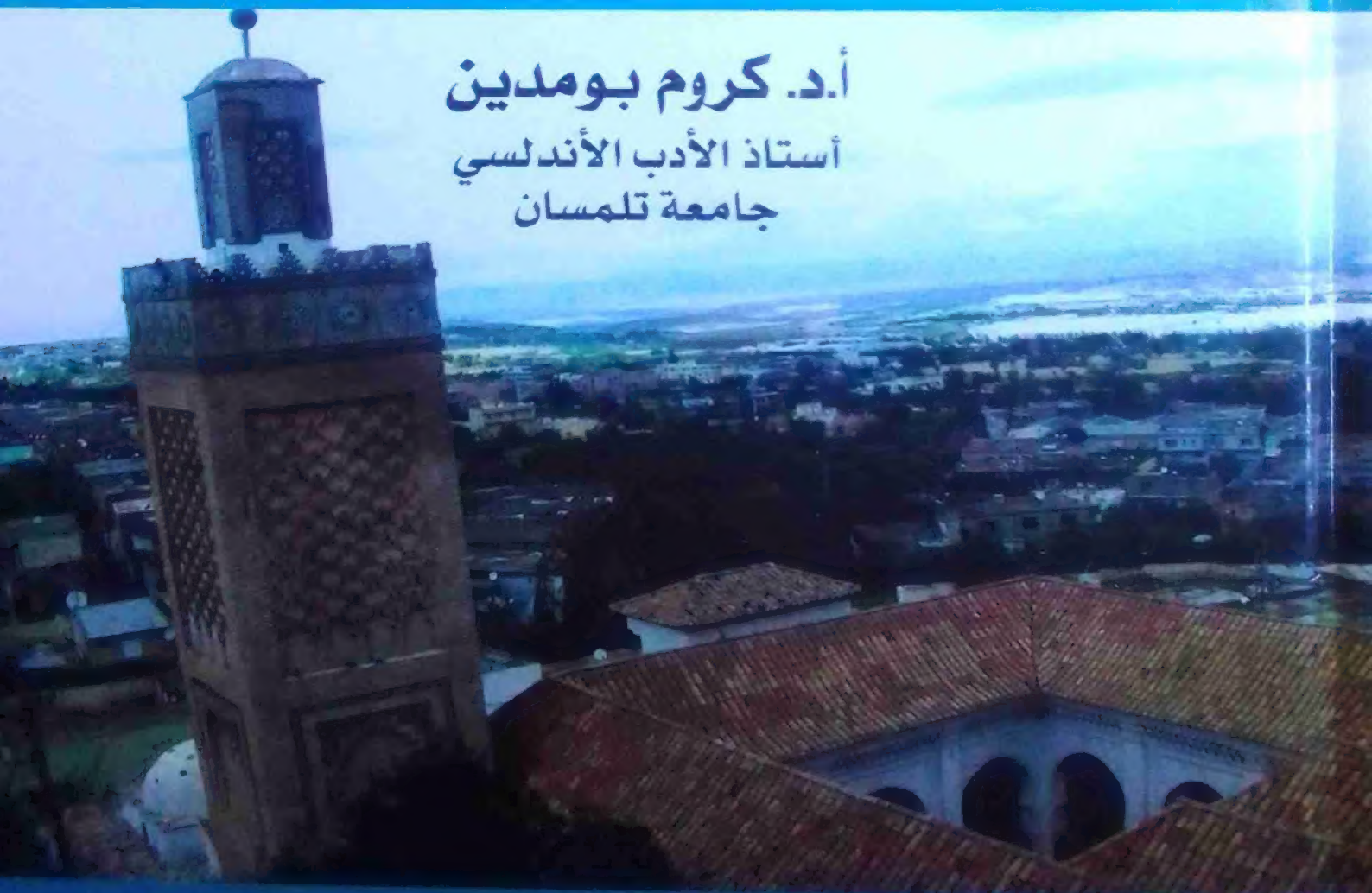
مناخية الثقافة الإسلامية 2011
TAMANCA, CAPITAL OF ISLAMIC CULTURE



أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال

حياته وشعره

أ.د. كروم بومدين
أستاذ الأدب الأندلسي
جامعة تلمسان

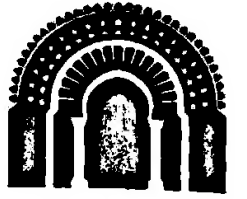


دار التوفيقية

للنشر والتوزيع
الجزائر

أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال
حياته وشعره





أبو الحسن الششتري الصوفي الجوال حياته وشعره

أ.د. كروم بومدين
أستاذ الأدب الأندلسي
جامعة تلمسان

دار التوفيقية
للنشر والتوزيع
الجزائر

جميع الحقوق محفوظة
الطبعة الأولى
1432 هـ - 2011 م

رقم الإيداع القانوني: 1705/2011
ردمك: 987-9931-9014-0-2

دار التوفيقية
للنشر والتوزيع
الوحدة رقم 03 التجزئة
316 بالمسيلة

هاتف/فاكس: 035555842

البريد الإلكتروني: attaoufikia@Yahoo.fr

إهداء

إلى كل نفس عن الرذائل تخلّت وبالفضائل تحلّت،

فتحرّرت من قيد أهوائها، وسمت فوق شهواتها.

أهدي هذا البحث المتواضع

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين محمد بن عبد الله الصادق الأمين، وعلى آله وصحابه والتابعين، وبعد:

فإن صليتي بموضوع هذا البحث قديمة نسبياً، ترجع إلى بداية الثمانينات من القرن الماضي، أيام كنت طالباً في قسم الدراسات العليا في جامعة دمشق العريقة، أحضر بحثاً لنيل درجة الماجستير في الأدب الأندلسي، حيث عثرت على ديوان أبي الحسن الششتري، فاطلعت عليه، ثم بحثت حياته فوجدته على الرغم من المعلومات القليلة عنه في مصادر ترجمته، شخصية صوفية فذة، ونجماً مضيئاً في سماء التصوف الجوال، معبراً عن أفكاره الفلسفية العميقة، مبدعاً مجدداً، ورأس مدرسة صوفية شعرية، كان لها أتباع كثير في زمانه وبعده، تابعوه ونسجوا على منواله؛ فعقدت العزم على أن يكون الششتري، حياته وشعره، موضوع بحثي لنيل شهادة دكتوراه الدولة، وقد تحقق لي ذلك، والله الحمد والشكر، في جامعة تلمسان الفتية عام ٢٠٠٣م.

لقد خضت غمار هذا البحث، على الرغم من صعوبته لندرة معلوماته، يحدوني شعور حافز إلى ضرورة الكشف عن هذه الشخصية الأندلسية المتميزة وتقديمها في صورة متكاملة الجوانب تشمل حياته، وتجربته الصوفية والفنية، وقد بذلت الوسع في جمع ما تفرق من معلومات عنه في المصادر القديمة والمراجع الحديثة العربية والاستشراقية، وسجلت ملاحظاتي وتعليقاتي بشأنها في مواطن إيرادها من هذا البحث.

وقد قسمت البحث، من حيث خطته، إلى مدخل وثلاثة أبواب وخاتمة؛ فأما المدخل فأضأت فيه ظاهرة الزهد في الأندلس، وتتبع الحركة الصوفية منذ نشأتها وإلى حين اكتمال نضجها في القرنين السادس والسابع الهجريين، كما أشرت إلى جهودها النظرية والإبداعية.

وأما الباب الأول فقد خصصته بفصوله الثلاثة للبحث في شخصية الششتري، فتناولت في فصله الأول مولده ونشأته وتعلمه وشيوخه وأسفاره وتلاميذه وآثاره النثرية والشعرية.

كما تناولت في الفصل الثاني تجربته الصوفية، ووقفت على طبيعتها وتطورها، ثم تميزها.

وأما الفصل الثالث فقد أضأت فيه تجربته الشعرية، ووقفت على غناها وتنوعها، من القصيدة الفصيحة إلى الموشح والموشح المزم، ثم الزجل الذي نال من خلاله شهرة واسعة، كما وقفت عند الخرجة في موشحاته وأزجاله، فحددت طبيعتها وأنواعها، لكن استوقفتني أمور رأيتها مشوهة لنص الششتري الشعري على الرغم من تحقيقه، فسجلت حولها ملاحظات تعلق بالنص متنا ونسبة، وكذا بجهد المحقق توثيقا وتخريجا.

وأما الباب الثاني، فقد تعرضت فيه بفصوله الثلاثة لموضوعات شعر الششتري، فخصصت الفصل الأول لغزلياته بمستواها الأول الذي اقترب فيه من غزل العذريين، ومستواها الثاني الذي عبر فيه عن حبه الإلهي. وخصصت الفصل الثاني لخمريات، من حيث طبيعتها وصفاتها وتأثيرها. كما أضأت في الفصل الثالث حضور الطبيعة في شعره، بنوعها الطبيعي والصناعي، ووقفت على أبرز عناصرها وأقواها حضورا، كما حاولت تحديد طبيعة تجليها ودلالاتها عنده.

وقد ركزت في هذا الباب بموضوعاته على البعد الرمزي فيها، ذلك لأنها ليست في عالمه إلا وسائل دالة على المعاني العميقة التي عاشها، وتحقق بها في تجربته الصوفية.

وأما الباب الثالث، فقد خصصته بفصليه للدراسة الفنية لشعره، فتناولت في الفصل الأول معنى المعنى، أو فكرة الوحدة والإنسان المتوحد، وقد تبعت مستويات هذا المعنى في شعره، إذ تجلت فيه فكرة وحدة الشهود، ووحدة الوجود، ثم الوحدة المطلقة التي يثمر التحقق بها حضور الإنسان الجديد أو المتوحد، وهو المعنى المحور في تجربته.

ووقفت في الفصل الثاني على أبرز سمات فنه الشعري الشكلية، فتحدثت عن لغته الشعرية وطبيعة اللفظ فيها، وكذا عن ظواهر التصغير والتكرار وتوالي الأفعال في أسلوبه الشعري، كما بحثت بنيته الموسيقية، وما يتعلق بها من وزن

وقافية، كما أضأت جانباً آخر أظهر فيه براعة نادرة، هو التصوير بعامة ورسم الشخصية بخاصة، ثم ألهمت البحث بخاتمة أجملت فيها ما توصلت إليه من نتائج وهي نتائج كان يعسر الوصول إليها لولا الاهتمام ببعض خطوات المساهج الإعرابية، كالمناهج التاريخية والمنهج الوصفي، والمنهج الرياضي في بعده الإحصائي التي توصلت بها، وعلى نحو متكامل، في إضاءة هذا الموضوع في جوانبه المتعددة. وكانت قراءتي للرجل وشعره قراءة أدبية مقارنة، تجنبت فيها ما كان البحث يمل به أحياناً من أحكام فقهية صارمة.

إن هذا البحث ما كان ليتحقق ويبلغ لهائته، لولا الجهد المشكور للسادة الأساتذة؛ الأستاذ الدكتور محمد رضوان الداية أستاذ الأدب الأندلسي بجامعة دمشق، والأستاذ الدكتور طاهر حجار أستاذ الأدب العباسي بجامعة الجزائر، والأستاذ الدكتور محمد عباس أستاذ النقد والبلاغة بجامعة تلمسان، فقد كانت توجيهاتهم ونصائحهم مصابيح هادية طوال مدة إنجازهم، فإليهم أقدم وافر الشكر وعالص التقدير.

تلمسان في يوم الاثنين ١٤ محرم
١٤٣٢هـ

الموافق لـ ٢٠ ديسمبر ٢٠١٠م.

أ.د: بومدين كروم

المدخل

مدخل إلى الزهد والتصوف في الأندلس

الزهد قديم في الأندلس، عرفته في صورتيه المغالية والمعتدلة، المغالية في ما بدا من رهبانية النصارى القوطيين، والمعتدلة في ما تجلّى في سلوك المسلمين منذ دخولهم أرض شبه الجزيرة، واستمر وجوده طوال حياتهم، وإن دافعتهم دنياهم بزخرفها وبريقها في أوقات استقرار العمران ونمائه، ولا عجب في ذلك، فهو جزء من إيمان المسلم، بل يعدّ تحقيقه في الحياة، وبالوسطية المطلوبة، مثالا لما ينبغي أن تكون عليه صورة المسلم القادر على إحداث التغيير الحضاري وفق التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان.

وقد تجسّد الزهد بهذا المفهوم في سلوك الكثيرين من أفراد المجتمع الأندلسي كما مثل خاتمة حياة كثيرين منهم أيضا، على اختلاف مستوياتهم العلمية والاجتماعية، بل إننا وجدنا الأندلسيين يركنون إلى الزهاد، ويرضون بهم حكاما، كما فعل أهل بلنسية عندما اتفقوا على تقديم عبد الرحمن بن عياض، وكان من أعيان الجند، صالحا زاهدا^(١).

وكان منهم من التزم الزهد سلوكا اشتهر به؛ وقد تضمنت كتب التراجم الأندلسية الكثير من أسماء العلماء الذين عرفوا بالزهد والنسك والتبتل والانقباض والانقطاع؛ فقد ذكر ابن الفرضي أحمد بن يحيى بن زكريا القرطبي (ت. ٣٤٣هـ)، وقال: إنه "كان زاهدا منقطعا، وناسكا متبتلا"^(٢). وذكر أحمد بن عبد الله القيني من أهل رية، وقال: إنه "كان فقيها عالما وزاهدا منقبضا، وكثير التلاوة والذكر"^(٣).

(١) - ينظر: المعجب لعبد الواحد المراكشي: ٨٣.

(٢) - تاريخ علماء الأندلس: ٣٨، ترجمة، رقم ١١٩.

(٣) - نفسه: ٤١، ترجمة: ١٣٠.

وذكر ابن بشكوال علي بن موسى فقال: "لم ألق مثله في الزهد والتبتل"^(١)
 كما ذكر عبد الرحمن بن عبد العزيز، فقال: "كان رجلا فاضلا زاهدا ورعا
 منقبضا"^(٢). وذكر مزين بن جعفر بن مزين القرطبي، وقال: "كان رجلا صالحا،
 فاضلا زاهدا، منقبضا عن الناس"^(٣).

وذكر ابن خاقان، يونس بن عبد الله بن مغيث، فقال: إنه "فاضل ورع،
 ميرز في النساك والزهاد، دائم الأرق في التخشع والسهاد، مع التحقق بالعلم
 والتميز بفضله، والتحيز إلى فئة الورع وأهله..."^(٤).

وذكر ابن الأبار موسى بن حسين بن موسى بن عمران فقال: "وكان
 منقطع القرين في الورع والزهد والعبادة والعزلة، مشار إليه بإجابة الدعوة، لا يعدل
 به أحد"^(٥).

وغير هؤلاء كثير، غير أن مسلّم الزهدي كان على الأغلب، مسلّكا
 عمليا فرديا معتدلا، لم يعرف الرفض إلا عندما بدأ يتحول إلى نزعة ذات أبعاد
 فكرية جماعية، وإن كان الرفض مشوبا بدوافع مذهبية وسياسية أحيانا.

"٢"

يعد محمد بن مسرة الجبلي (ت. ٣١٩هـ)^(٦)، أول من نقل الزهد في
 الأندلس من الدائرة الفردية إلى دائرة الجماعة مكونا بذلك المنطلق الأساس

(١) - صلة الصلة: ٤١٢:٢.

(٢) - نفسه: ٣٤٦:٢.

(٣) - نفسه: ٦٢٨:٢.

(٤) - مطمح الأنفس: ٢٨٩.

(٥) - التكملة لكتاب الصلة، ٦٨٧:٢.

(٦) - في أخبار ابن مسرة وأفكاره ومحتته، ينظر: تاريخ علماء الأندلس لابن الفرضي، ٣٩:٢،
 وتاريخ قضاة الأندلس للنباهي: ٧٨ و الفصل لابن حزم، ١٩٨:٤-١٩٩، و مطمح الأنفس:
 ٢٨٦-٢٨٧ وترتيب المدارك القاضي عياض، ٦٣٠:٢-٦٣١، وابن مسرة ومدرسته لمحمد
 العدلوني الإدريسي: ٢٤-٢٥، وتاريخ الفكر الأندلسي لبالثيا: ٣٢٦ وما بعدها، وتاريخ
 الأدب الأندلسي، عصر سيادة قرطبة، إحسان عباس: ٣١ وما بعدها.

للمدرسة الصوفية الفلسفية الأندلسية، التي ستستمر في الظهور والانتشار بعد ذلك، على الرغم من التضييق على أصحابها لتكتمل معالم صورتها بصفة نهائية في عصر الموحدين. وهذا يخالف ما ذهب إليه الأستاذ أحمد أمين في قوله: "إن التصوف ظهر في القرن الثاني الهجري، وكان مزيجاً من تعاليم الإسلام وتعاليم الأفلاطونية الحديثة والتعاليم اليونانية الرومانية لا الفارسية ولا الهندية، إلا ما جاء من قبل المشرق، إذ كانت هذه التعاليم هي التي تجاور الأندلس"^(١)، لأننا سنجد يقول بعد ذلك: "إن ابن مسرة أول من نعرف في الأندلس من المتصوفة"^(٢).

وكانت حاضرة المرية، مركز الإشعاع الصوفي في عهد المرابطين؛ فقد كوّن أبو العباس بن العريف (ت. ٥٣٦هـ)^(٣) مدرسة صوفية بنى أسسها الفكرية على تعاليم ابن مسرة، وكان من تلاميذه: أبو بكر الملوكي^(٤) الذي نشط في غرناطة، وأبو الحكم عبد الرحمن المعروف بابن برجان (ت. ٥٣٦هـ)^(٥)، وقد نشط في إشبيلية، وأبو القاسم بن قسي (ت. ٥٤٦هـ)^(٦) الذي نشط في غرب الأندلس، وبث أفكار المدرسة في الأوساط النصرانية، وكون من المريدين فرقا اعتمدها في ثورته بالموحدين، ولكنه لم يصمد طويلاً، فانفض عنه أتباعه عنه وقتلوه.

(١) - ظهر الإسلام، ٦٨: ٣.

(٢) - نفسه: ٧٠: ٣.

(٣) - الصلة لابن بشكوال، ٨١: ١ و نفع الطيب للمقري، ٢: ٢٥٥، و

٤٨٨-٤٨٥: ٣، Histoire de l'Espagne musulmane E. Levi - Provençal، وعصر المرابطين والموحدين لعبد الله عناني ١: ٤٦٥.

(٤) - تاريخ الفلسفة الإسلامية لهنري كوربان: ٣٣٥.

(٥) - نفع الطيب، ١٥٥: ٢، وشجرة النور الزكية في طبقات المالكية لمحمد مخلوف، ١: ١٣٢.

(٦) - المعجب: ٢١١-٢١٢، ونفع الطيب، ٦: ٣٠٥، وعصر المرابطين والموحدين، ١: ٣٠٧-

واتسعت الدائرة بعد ذلك، فاضحت بلنسية ومرسية وشاطبة مراكس
للنشاط الصوّفي بطابعيه السني والفلسفي، وبرز من الأعلام أمثال: أحمد بن محمد
بن سفيان المخزومي^(١)، وكان يعرف بالعابد، وأبي العباس أحمد بن معد بن عيسى
بن وكيل التحيمي المتصوف الزاهد (ت. ٥٥١هـ)^(٢)، ومحمد بن يوسف بن
سعادة (ت. ٥٦٥هـ)^(٣)، وأبو مدين شعيب دفين تلمسان (ت. ٥٤٩هـ)^(٤)،
وأحمد بن عمر المعافري^(٥)، وإبراهيم بن محمد بن خلف بن سوار^(٦)، وعلي بن
أحمد بن محمد بن المعروف بابن محروق^(٧)، وجعفر بن عبد الله بن محمد بن سيد
بونة الخزاعي (ت. ٦٢٤هـ)^(٨)، وعبد الله بن أبي حمزة (ت. ٦٧٥هـ)^(٩)، وأبي
عبد الله الشوذلي الحلوي (ت. ٦١١هـ)^(١٠) وابن دهاق المعروف بابن المرأة
(ت. ٦١١هـ)^(١١)، وأبي الحسن علي بن أحمد الحرالي (ت. ٦٣٧هـ)^(١٢) وياسمين
وفاطمة القرطبية اللتين تتلمذ لهما محي الدين بن عربي الحائمي (ت. ٦٣٨هـ)^(١٣)
الملقب بالشيخ الأكبر، وهو من أوسعهم معرفة وأكثرهم شهرة، و عبد الحق بن

(١)- عصر المرابطين والموحدين، ١: ٤٦٧.

(٢)- الذيل والتكملة لبني عبد الملك المراكشي ٢: ٥٤٣، وعصر المرابطين والموحدين ١:
٤٦٧-٤٦٨

(٣)- نفح الطيب، ٢: ١٥٨، وعصر المرابطين والموحدين، ١: ٤٦٨.

(٤)- عنوان الدراية للغريبي: ٥٥، ونفح الطيب، ٢: ١٨٥.

(٥)- عصر المرابطين والموحدين ٢: ٦٧٧-٦٧٨.

(٦)- نفسه، ٢: ٦٧٧، ٦٧٨.

(٧)- الإحاطة في أخبار غرناطة للسان الدين بن الخطيب، ٤: ٢٠١-٢٠٤.

(٨)- عصر المرابطين والموحدين، ٢: ٢٧٢.

(٩)- الطبقات الكبرى للشعراني، ١: ٢٧٢.

(١٠)- بغية الرواد ليحيى بن خلدون، ١: ١٢٧-١٢٨، والبستان لابن مريم: ٦٨.

(١١)- بغية الرواد، ١: ١٢٧-١٢٨.

(١٢)- عنوان الدراية: ١٤٥.

(١٣)- ابن عربي حياته ومذهبه، لبلايوس: ٢٦-٢٧، وعنوان الدراية: ١٥٨.

سبعين (ت. ٦٦٩هـ)^(١)، وهو أشهر من مزج التصوف بالفلسفة، وكان له أتباع كثير في المغرب والمشرق.

وقد اتسمت حياة هؤلاء المتصوفة بعدم الاستقرار في الغالب، فتنقلوا في البلاد وساحوا في الأمصار، معتمدين في رعاية أنفسهم أسلوبا قاسيا، يستهدف تركيتها وكسر غلوائها، وإذلالها بالمخالفة للوصول إلى التوحيد الخالص لله تعالى. وقد كانوا في التصوف فريقين، فريقا التزم في تصوفه الاعتدال، باتباع ما انتهى إليه الزهد من تطور في التجربة الروحية العملية، وقد مثل هذا الفريق كل من ابن العريف وأبي مدين شعيب تمثيلا بارزا، وفريقا مزج هذه التجربة بما انتهت إليه الفلسفة الأفلاطونية المحدثة من ثمار التأمل العقلي، والذوق الإشراقي^(٢)، وأفاد من نتائج التجربة الصوفية في العالم الإسلامي، فجهروا بالقول بالوحدة والاتحاد والفناء، وغيرها، على تفاوتهم في ذلك تصریحا وتلمیحا، وقد مثل هذا الفريق بوضوح كل من محي الدين بن عربي وعبد الحق بن سبعين وتلميذهما أبي الحسن الششتري.

"٣"

وكما عني الأندلسيون بالزهد والتصوف عمليا، عنوا به نظريا؛ فقد ذكر مصنفوا الفهارس والتراجم أسماء كتب عديدة ألفت في هذا المجال؛ فقد ذكر ابن بشكوال أن لعبد الرحمن بن محمد بن عقاب بن محسن القرطبي مؤلفا مجموعا في

(١) - العبر للذهبي، ٥ : ١٥٨-١٥٩، وفلسفة التصوف السبعيني لمحمد ياسر شرف: ١٢٧ وما بعدها، وعنوان الدراية: ٢٠٩.

(٢) - ترددت هذه الأفكار عند أقطاب المدرسة الفلسفية الأندلسية، من أمثال: أبي بكر بن باجة المعروف بابن الصائغ، وأبي محمد عبد الله بن السيد البطلوس (ت. ٥٢١هـ)، وابن رشد الحفيد وابن طفيل، وهي عند هذا الأخير أكثر جلاء ووضوحا، وقد وردت عندهم في معرض تأكيد قيمة الفلسفة في إثبات وجود الخالق جل وعلا ومعرفته، والتوفيق بين الفلسفة والشرعة، من حيث أن كلا منهما تفضي إلى غاية واحدة هي معرفة الخالق ومحبته.

الزهد^(١). وذكر الفتح بن خاقان الفقيه القاضي يونس بن عبد الله بن مغيث، وقال: إنَّ له تصانيف في الزهد والتصوف، منها كتاب: المنقطعين إلى الله، وكتاب: المتجهدين^(٢)، كما ذكر ابن الأبار أن لمحمد بن عتيق بن علي بن عبد الله بن محمد التحيبي (ت. ٥٦٣هـ) من الكتب، كتاب: "المسالك النورية إلى المقامات الصوفية"^(٣).

وذكر ابن خير الإشبيلي من مسموعاته كتباً ورسائل عديدة في الزهد والتصوف، منها رسالتا: "أنس المريد"، و"حياة القلوب" لابن أبي زمنين^(٤)، و"الهداية إلى سبيل العناية بالزهد" لابن العسال^(٥)، وأرجوزة في الزهد^(٦) لأبي الفضل جعفر بن محمد بن شرف، وذكر الوادي آشي لابن العريف كتاباً في التصوف سماه: "محاسن المجالس"^(٧)، كما ألف ابن قسي كتاب: "خلع النعلين واقتباس النور من موضع القدمين"^(٨)، وألف ابن عربي كتباً ورسائل كثيرة، أشهرها كتاباه: "فصوص الحكم"، و"الفتوحات المكية"^(٩)، وصنف ابن سبعين، في المجال ذاته، كتباً ورسائل، أبرزها كتاب: "بدّ العارف"^(١٠)، و"رسالة النصيحة"، و"عهده إلى تلاميذه"^(١١)، وألف ابن الخطيب في القرن الثامن كتابه الشهير: روضة

(١) - صلة الصلة، ٢: ٣٤٨-٣٤٩ (ترجمة: ٧٤٩).

(٢) - مطمح الأنفس: ٢٨٩، وجذوة المقتبس للحميدي: ٣٨٤-٣٨٥ (ترجمة: ٩١٠).

(٣) - التكملة لكتاب الصلة، ٢: ٦٦١-٦٦٢.

(٤) - فهرسة ابن خير: ٢٨٨-٢٨٩.

(٥) - المرجع نفسه: ٢٨٩.

(٦) - نفسه: ٤٢٣.

(٧) - برنامج الوادي آشي: ٣٠٢.

(٨) - عصر المراهطين والموحدين، ١: ٣٠٧.

(٩) - وهما مطبوعان متداولان.

(١٠) - فلسفة التصوف السبعيني: ٤٠-٤٢.

(١١) - وقد نشرت الرسالتان في صحيفة: المعهد المصري للدراسات الإسلامية، مطرود، مج ٤،

عام ١٩٥٦م.

التعريف بالحب الشريف^(١)، كما ألف غير هؤلاء من الكتب والرسائل ما يدلّ على عناية الأندلسيين بهذا الباب، قدر عنايتهم بغيره من أبواب العلم الآخر.

ومما تجدر الإشارة إليه أنّ الأندلسي السالك في هذه السبيل لم ينطلق من فراغ، فقد استند في جهوده النظرية لمذهب التصوف والزهد، إلى القرآن الكريم والسنة النبوية، وهما عماد الثقافة الإسلامية، كما استند إلى جهود علماء المشرق، إما عن طريق التلمذ لهم، أو من خلال قراءة كتبهم التي وصل الأندلس عدد وافر منها: فقد ذكر أصحاب التراجم والفهارس الأندلسية، كتاب "الرعاية لحقوق الله" للحرث المحاسبي، ورسائل آخر له^(٢)، وكتاب "التهجد" لابراهيم بن الجنيد^(٣)، و"الرقائق" لعبد الله بن المبارك^(٤)، ورسالة أبي القاسم عبد الكريم بن هوزان القشيري^(٥) وكتاب "إحياء علوم الدين" لأبي حامد الغزالي^(٦)، كما دلت على وجود كتب فلسفية صوفية، ككتاب: "الإشارات والتنبيهات" لأبي علي بن سينا^(٧)، ورسائل إخوان الصفا^(٨)، وتجدر الإشارة إلى أن محنة الحسين بن منصور الحلاج قد شاع خبرها في الأندلس، حتى إنها أضحت مثلاً يضرب في أوساط المتأدين الأندلسيين^(٩).

(١) - والكتاب مطبوع، بتحقيق محمد الكتاني، عام ١٩٧٠.

(٢) - فهرسة ابن خير: ٢٧٢.

(٣) - نفسه: ٢٧٨.

(٤) - نفسه: ٢٦٨.

(٥) - نفسه: ٢٩٧.

(٦) - الحلل الموشية في ذكر الأخبار المراكشية: ١٠٤-١٠٥.

(٧) - عنوان الدراية: ١٠٠.

(٨) - أدخلها الأندلس العالم الرياضي الفيلسوف الطيب: أبو الحكم عمرو بن عبد الرحمن بن علي الكرمان (ت. ٤٥٨هـ) ينظر: طبقات الأمم لصاعد الأندلسي: ١٧٢.

(٩) - ينظر: زاد المسافر لصفوان بن إدريس: ١٣٦، والأدب الأندلسي في عصر الموحدين لحكمة علي الأوسي: ٢٠١.

لم يكتف الأندلسيون بالجهد النظري في مجال الزهد و التصوف، بل عبّروا عن تجاربهم الروحية تعبيرا أدبيا راقيا، فكتبوا الرسائل، وألفوا الحكم^(١)، ونظموا الأشعار، على تفاوتهم في ذلك جودة وضعفا، وعمقا وبساطة، وكثرة وقلة، مستأنسين في ذلك بأشعار الحلاج، وأبي العتاهية، وابن الفارض، وغيرهم من شعراء المشرق في هذا الشأن.

فممن نظم الشعر من الأندلسيين في الزهد: محمد بن عبد الله بن عيسى المعروف بابن أبي زمين، وقد ذكره ابن بشكوال قائلا إن: "له أشعارا حسانا في الزهد والحكم"^(٢)، وأبو عمر يوسف بن عبد البر^(٣)، وابن الريوالي^(٤)، وأحمد الإقليشي صاحب المعشرات في الزهد^(٥)، وأبو بكر العبدري^(٦)، وله معشرات في الزهد أيضا، وأبو الحسن علي ابن اسماعيل الطيطل^(٧)، وابن العسال^(٨)، وأبو الحسن منذر بن سعيد البلوطي، وكان خطيبا بليغا، وشاعرا محسنا^(٩)، والعالم الأديب أبو عمر أحمد بن عبد ربه، الذي نظم أشعارا في الزهد محص بها ما قاله في المجون^(١٠).

(١)- وصلنا تأليفان في هذا المجال، أحدهما لأبي مدين شعيب، سماه: أنس المريد، وآخر لحبي الدين بن عربي وسماه: الحكم الإلهية.

(٢)- صلة الصلة، ٢: ٤٨٢-٤٨٣، ومطمح الأنفس: ٢٦٦-٢٦٧.

(٣)- مطمح الأنفس: ٢٩٤.

(٤)- تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين: ١٣٢.

(٥)- الذخيرة لابن بسام: ٢/٢: ٧٩٧، وتاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين:

١٣١-١٣٤.

(٦)- المصدر نفسه ٢/٢: ٧٨٧، المرجع نفسه: ١٣٣-١٣٤.

(٧)- المصدر نفسه: ٢/٧٨٧، المرجع نفسه: ١٣٣-١٣٤.

(٨)- المغرب في حلى المغرب، ٢: ٢١، وتاريخ الأدب الأندلسي: عصر الطوائف والمرابطين: ١٣٥.

(٩)- مطمح الأنفس: ٢٣٧.

(١٠)- نفسه، ٢٧٥.

وغير هؤلاء كثير، غير أن الشاعر المبرز بحق في مجال الزهد، هو أبو إسحاق الإلبيري (ت. ٤٦٠هـ) الذي يعد شاعر الزهد في الأندلس في عصره دون منازع^(١).

ثم ظهرت كوكبة أخرى من الشعراء في القرنين السادس والسابع، وبرز منهم أبو العباس بن العريف، وأبو مدين شعيب بن الحسين، وأبو عبد الله الشوذي الحلوي، وأبو أحمد عبد الحق بن سبعين^(٢)، وأبو الحسن بن المحروق^(٣)، غير أن أشهر شاعرين أندلسيين في الشعر الصوفي هما يحيى الدين بن عربي الطائي، وأبو الحسن الششتري، وإليهما يرجع الفضل في استخدام الموشحات والازجال أداتي تعبير عن مجالات التصوف ومعانيه وأذواقه على نطاق واسع^(٤).

وإذن، فظاهرة الزهد و التصوف ظاهرة أندلسية، نشأت نشأة طبيعية مرتكزة على توجيهات القرآن الكريم والسنة النبوية في العقيدة والأخلاق، ثم نمت وتطورت متأثرة بالقراءة الواعية في الوافد من نتاج علماء المشرق، وفلاسفة اليونان؛ فهي أعمق من أن تكون مجرد "تعبير عن مشاعر الطبقة المحرومة"^(٥)، بل هي، كما ألمحنا إلى ذلك قبلا، وفي أبعادها الإيجابية، صورة لما كان ينبغي أن يكون عليه الإنسان المسلم في الحياة ثقافة وسلوكا.

(١) - تاريخ الأدب الأندلسي، عصر الطوائف والمرابطين: ١٣٦، وانظر ديوانه بتحقيق د. محمد رضوان الداية.

(٢) - عنوان الدراية: ٢٠٩، ونفح الطيب، ٢: ١٨٧.

(٣) - الإحاطة في أخبار غرناطة، ٤: ٢٠١-٢٠٤.

(٤) - الموشح الأندلسي لصمويل ميكلوس سترن: ١٤٤-١٤٥.

(٥) - الأدب الأندلسي في عصر الموحدين: ٢١٥-٢١٦.

الباب الأول

في

حياة الششتري وتجربته الصوفية والشعرية

الفصل الأول

في

حياة الششتري

١ - اسمه ونسبه:

هو علي بن عبد الله التُمَيْرِي^(١) اللُّوشِي^(٢) الشُّشْتَرِي^(٣)، يكتنى أبا الحسن، ويذكر له كارل بروكلمان نسبة أخرى هي الفاسي، غير أنه يورد كنيته مصحفة؛ فهي عنده: أبو الحسين^(٤). وذكر لسان الدين أنه كان يتلقَّب بعبد ابن سبعين^(٥). ثم إننا بعد هذا نجد المصادر تضمن بالأخبار المتعلقة بأسرته أصولاً وفروعاً إلا ما أورده ابن ليون التحيي من أنه كان "من الأمراء وأولاد الأمراء، فصار من الفقراء وأولاد الفقراء"^(٦). وما أورده الزركلي، وهو اسم لعالم يمكن أن يكون سليل الششتري هو جعفر بن الحسين الششتري^(٧). وما عدا ذلك، فإننا لا نكاد نعثر على خبر ذي فائدة في هذا المجال، بل إننا وجدنا الششتري يضرب عن الحديث عن حياته بعامة، ونسبه بخاصة، فإن حدث وانتسب، فإنه ينتسب إلى مكان ولادته ونشأته لا إلى آبائه وأجداده^(٨).

(١) - نسبة إلى غمير بن عامر بن صعصعة، وقد ذكر ابن حزم أن دار بني غمير بالأندلس البراجلة (جمهرة أنساب العرب، ٢: ١٧٩-٢٨٠).

(٢) - نسبة إلى لوشة، بفتح اللام والشين، وهي إقليم من أقاليم البيرة بالأندلس (صفة جزيرة الأندلس للحميري: ١٧٣).

(٣) - نسبة إلى ششتر، وهي بلدة تابعة لإقليم وادي آش في الأندلس، قال لسان الدين: إن زقاق الششتري معلوم بما (الإحاطة، ٤: ٢٠٥).

(٤) - تاريخ الأدب العربي، ٥: ١٣٤.

(٥) - الإحاطة، ٤: ٢٠٦.

(٦) - الإنالة العلمية في طريقة الفقراء المتحردين من الصوفية، ٥٥٢، مخطوط.

(٧) - الأعلام، ٢: ١٢٤.

(٨) - ديوانه: ٩٧، ١٠٠.

٢- مولده ونشأته وتعلمه:

ولد أبو الحسن الششتري في بلدة ششتري من أعمال وادي آش، سنة ٦١٠هـ على الراجح^(١) وفيها نما وترعرع في كنف أسرة موسرة، كان أفرادها من أعيان الدولة، مما وفر له حياة هادئة، ومستقرة نسبياً في فترة عصيبة تصدعت فيها أركان الدولة الإسلامية في الأندلس تحت ضغط الثورات الداخلية، وهجمات الحركة الصليبية^(٢).

وقد أفاد الششتري من حال أسرته المالية والاجتماعية، فاقبل على مجالس العلم في عصره في بلدته وغيرها من حواضر الأندلس، فأخذ علوم اللغة والأدب، والعلوم العقلية والشرعية؛ كما رحل إلى عدوة المغرب، فأخذ عن شيوخها، وواصل التحصيل إلى أن أضحى عالماً ذائع الصيت في الأندلس وخارجها.

فقد صنفه الغبريني في زمرة الطلبة المحصلين^(٣)، وذكره لسان الدين بن الخطيب فقال: "إنه كان مجوّداً للقرآن قائماً عليه، عارفاً بمعانيه، من أهل العلم والعمل"^(٤). وذكر الشيخ زروق أن الششتري كان يُقرأ عليه القرآن والسّنن،

(١)- ذكر هذا التاريخ المستشرق لويس ماسينيون، وتابعه فيه الدارسون العرب بعد ذلك، مع الإشارة إلى أن ماسينيون قد حدد ميلاده بعام (٦٠٠هـ)، في مقال في دائرة المعارف الإسلامية وصححه في طبعتها الجديدة بما ذكر أعلاه، ولا ندرى من أين استقى هذا الخبر، لأن المصادر العربية المتداولة لم تشر إلى زمن ولادته، وإن كادت تجمع على زمن محدد لوفاته (ينظر: دائرة المعارف الإسلامية، مجلد: ١٣، والأعلام للزركلي ٤: ٣٠٥ والأدب الأندلسي في عصر الموحدين: ٢٣٠، والديوان، مقدمة المحقق: و Encyclopédie de l'Islam. Nelle édition T٣, p: ٦.

(٢)- التاريخ الأندلسي، عبد الرحمن علي حجي: ٤٥٥ وما بعدها.

(٣)- عنوان الدراية: ٢١٠.

(٤)- الإحاطة، ٤: ٢٠٤، ونفع الطيب، ٢: ١٨٥.

وكان عارفا بالحديث^(١)، وكان يميز في المستصفي^(٢). وقال الغريبي: "إنَّ له معرفة بالحكمة... وتقدما في علمي النظم والنثر على طريقة التحقيق"^(٣).

فثقافة الششتري، إذا، ثقافة واسعة ومتنوعة، جعلته مرجعا في عصره، ومحل إعجاب مترجميه، كما أنها كانت أساس طريقته الصوفية وتجربته الإبداعية.

٣- شيوخه:

إنَّ ثقافة الششتري، كما تبدو من خلال سيرته وآثاره، تدلّ على كثرة مراجعه، وتعدّد مشاربه، وكثرة شيوخه؛ فقد قال المقرئ: "إنَّه لقي المشايخ"^(٤). ولكن مصادر ترجمته لم تشر بالتعيين إلّا إلى شيوخه المشهورين الذين كان لهم أثر بيّن في حياته الفكرية والروحية، فذكرت منهم: القاضي محي الدين أبا القاسم محمد بن ابراهيم بن الحسين بن سراقه الشاطبي^(٥)، وذكر مترجموه أخذه عن أصحاب السهروردي صاحب عوارف المعارف^(٦)، كما نوهوا بأثر عبد الحق بن سبعين في شخصيته وتكوينه الروحي والعقلي، فأشار لسان الدين بن الخطيب إلى ذلك بقوله: "خدم أبا محمد بن سبعين وتلمذ له، وكان الشيخ أبو محمد دونه في السن، لكن استمر باتباعه، وعوّل على ما لديه، حتّى صار يعبر عن نفسه في منظومته

(١)- نيل الابتهاج للتنبكي: ٢٠٢.

(٢)- ديوان الششتري، مقدمة المحقق: ٧.

(٣)- عنوان الدراية: ٢١٠.

(٤)- نفح الطيب، ٢: ١٨٥.

(٥)- هو عالم آخر غير محي الدين بن عربي الحائمي، كما وهم في ذلك الغريبي، وتابعه بعض الباحثين، وهو من أبرز تلاميذ السهروردي، تولى مشيخة الحديث في حلب ومصر، ذكره المقرئ وأشاد بغزارة علمه، ونبله وفضله، ولد بشاطبة سنة ٥٩٢هـ وتوفي في القاهرة عام ٦٦٢هـ. (ينظر عنوان الدراية: ١٥٨، ونفح الطيب ٢: ٦٣-٦٤) واتجاهات الأدب الصوفي

لعلي الخطيب: ٢٨٠، وبرنامج الوادي آشي: ٣٠٩، ٣١٥.

(٦)- وهو غير شهاب الدين السهروردي الحلبي المقتول (الإحاطة، ٤: ٢٠٦).

وغيرها، بعبد ابن سبعين^(١) وتذكر مصادر ترجمته كذلك، أنه التقى النجم بن إسرائيل الدمشقي الفقير عام ٦٥٠هـ^(٢). ويعدّ أبو مدين شعيب بن الحسين الإشبيلي (ت. ٥٩٤هـ) شيخا غير زمني له، كما عدّ الشيخ محي الدين بن عربي (ت. ٦٣٨هـ) أحد شيوخه.

كما أنّ هناك شيوخا كثيرين كان لكتاباتهم وأقوالهم أثر واضح في تعليمه، ذكر هو نفسه بعضهم في نونيته^(٣) التي حدّد فيها حلقات سلسلة طريقته الصّوفية التي جعل أولها هرمس، وآخرها شيخه ابن سبعين.

٤- أسفاره:

يمثل السفر نقطة ارتكاز في التجربة الصوفية، وهو مستويان: أفقي، وهو السفر في المكان بالسياحة في الأوطان، وعمودي صاعد، هو ارتقاء الصوفي في مدارج سلمه الروحي إلى أن يصل إلى مرتبة الاتحاد أو الفناء. وقد بدأت عملية السفر الصوفي في المغرب والأندلس في القرنين الثالث والرابع، لتصبح، بعد ذلك، تيارا صوفيا قائما على السياحة والتجوال؛ فقد ذكر المالكي في "رياضه" وصيّة شقران بن علي الفرضي لذي النون الإخميمي، ونصّها: "يا فتى، سح في الأرض، واستعن بأكل العشب على أداء الفرض"^(٤)، كما ترجم لأبي عقاب بن غلبون، فقال: "خرج من القيروان... وتشرد عن الوطن، وفارق السكن"^(٥). وذكر ابن الفرضي أحمد بن محمد ابن صالح الصوفي، فقال: "وكان مذهبه التصوف والسياسة، وكان جوالا في البلاد"^(٦). وذكر ابن بشكوال محمد بن شجاع الصوفي، فقال: كان رجلا مشهورا على طريقة القدماء المحققين، وذوي السياحة

(١)- الإحاطة، ٤: ٢٠٦، ولسان الميزان لابن حجر، ٤: ٢٤٠، ونفع الطيب، ٢: ١٨٥.

(٢)- الإحاطة، ٤: ٢٠٦، ونفع الطيب، ٢: ١٨٥.

(٣)- ديوانه: ٧٢-٧٦.

(٤)- رياض النفوس، ١: ٣١٣.

(٥)- نفسه، ١: ٥٢٧.

(٦)- تاريخ علماء الأندلس، ١: ٦٢.

المتحولين^(١). وذكر ابن عربي الحاملي عددا من متصوفة الأندلس، ممن كان لهم أثر في وجهته الصوفية، وقال: إنَّ منهم صوفيا سائحا هو صالح البربري، لقبه في إشبهية، وصحبه وأخذ عنه، وكان قد تجول طوال أربعين سنة^(٢).

وكان يحيى الدين بن عربي من أبرز متصوفة هذا التيار في القرنين السادس والسابع الهجريين؛ فقد قضى جلَّ عمره في "سياحة مستمرة قلقلة، خلال جميع البلاد الإسلامية في المغرب والمشرق، متعلما ومعلما ومناقشا، وكانت قرى الأندلس ومدنه المسرح الأول لهذا التجوال"^(٣).

وكان أبو عبد الله الشاذلي الإشبيلي الحلبي، ممن يميل إلى هجر الأوطان^(٤)، ويؤثر الترحال، فقد ذكر عنه تلاميذه أنه كان يسبح سنة ثم يعود^(٥). وقد تابع طريقه تلميذه عبد الحق ابن سبعين المرسى، الذي انتقل بالتصوف الجوال من الصورة الفردية إلى الصورة الجماعية المنظمة، فقد عرف بكثرة الاتباع من الفقراء وعامة الناس^(٦)، كانوا يصحبونه في رحلاته، وقد خلفه تلميذه الششتري في هذا الأمر، فكان رئيسا وإماما "على الفقراء والمتجربين والسفارة، وكان يتبعه في أسفاره ما ينيف على أربعمئة فقير يقسمهم في وظائف خدمته"^(٧).

وذكر لسان الدين بن الخطيب في ترجمته أنه "جال البلاد والآفاق، وسكن الربط، وحجَّ حجات"^(٨).

(١) - الصلاة، ٢: ٥٩٥.

(٢) - الفتوحات المكية ٣: ٢٨٠، وابن عربي، حياته ومذهبه، آسين بلاثيوس: ٢٦.

(٣) - ابن عربي، حياته ومذهبه: ٢٩.

(٤) - ديوان الششتري: ٧٥.

(٥) - بغية الرواد، ١: ١٢٨.

(٦) - عنوان الدراية: ٢٠٩، وفوات الوفيات لابن شاكر، ٢: ٢٥٣. والعبر للذهبي، ٥: ٢٩١ - ٢٩٢.

(٧) - الإحاطة، ٤: ٢٠٦، ونفح الطيب، ٢: ١٨٥، والأعلام للزركلي، ٤: ٣٠٥.

(٨) - الإحاطة، ٤: ٢٠٥، والنفح، ٢: ١٨٥.

إنَّ ما ورد في مصادر ترجمته المتعددة، من أخبار عن حياته القلقة غير المستقرة، يؤكد هذا النزوع إلى الرحلة عنده، من حيث كونها وسيلة مجاهدة، وجسرا يصله بعالم الحقيقة، فلا يكاد يترل في مكان حتى يرحل عنه إلى غيره؛ فقد دخل غرناطة ونزل رابطة العقاب^(١)، وبلدة مالقة^(٢)، وغيرها من حواضر الأندلس، كما رحل إلى عدوة المغرب، فترل مدينة فاس^(٣)، وبجاية^(٤)، وقاس^(٥)، وطرابلس^(٦)، لينتقل بعد ذلك إلى المشرق، فيزور بلاد الشام، ومصر، والحجاز، فهو لم يتغرب عن الأوطان إلاّ بحثا عن أوطان من يحبّ، يقول:

تَغَرَّبْتُ عَنْ أَوْطَانِي لَعَلِّي أَرَى أَوْطَانَكَ^(٧)

ويقول:

إلى حبيبي تترك أوطاني عَسَى يَرَانِي^(٨)

وهو يجعل الأرض كلها داره التي يستقرّ فيها إلى حين، يقول:

أَيُّنَ مَا نَمْشِي نَمَّ هِيَ دَارِي^(٩)

فالسفر في نظره عمل مندوب شرعا، وهو شاق ومضن، قد يستغرق سنين، ولن يصل المسافر من خلاله إلى غايته ما لم ييذل وسعه، غير مغترّ بما حقق، إنّه عمل لا يقوى عليه غير ذوي العزم من السائرين:

ولو كَانَ سِرُّ اللَّهِ يُدْرِكُ هَكَذَا لَقَالَ لَنَا الْجُمْهُورُ هَا نَحْنُ مَا خَبْنَا

(١)- الإحاطة، ٤: ٢٠٧.

(٢)- عنوان الدراية: ٢١٢.

(٣)- ديوانه: ٢٧٣.

(٤)- عنوان الدراية: ٢١٢.

(٥)- نفسه: ٢١١.

(٦)- ديوانه: ٧٧.

(٧)- نفسه: ٢٣٢.

(٨)- نفسه: ٢٦٨.

(٩)- نفسه: ١٨٨.

فَلَا تَلْتَفِتْ فِي السَّيْرِ غَيْرًا وَكُلُّ مَا سِوَى اللَّهِ غَيْرٌ فَاتَّخِذْ ذِكْرَهُ حِصْنًا
وَكُلُّ مَقَامٍ لَا تُقَمُّ فِيهِ إِلَّا حِجَابٌ فَجِدْ السَّيْرَ وَاسْتَنْجِدِ الْعَوْنُ^(١)

وهو يدعو غيره إلى تركه وشأنه، يهز جسده، استجابة لحركة قلبية مسيطرة:

دَعُونَا نَمُورَ بِالْحَسَدِ فَالْقَلْبُ رَاجِلٌ لِيَطِيَ الْمَرَجِلُ^(٢)

وهو يدعو غيره إلى السير وترك العرض إن أراد الوصول إلى الحق والسعادة برويته
أو تلمس آثاره في مخلوقاته، فيقول:

اغْرِجْ عَنِ الْكَوْتَيْنِ تُرَى الْقَمَرُ^(٣)

ويقول:

حَلَّ عَنْكَ الْفَاني وَأَسْتَهْضِلُ الْبَاقِي^(٤)

ويقول:

وَالَّذِي يَرْقَى لَيْسَ بِمَذْمُومٍ^(٥)

ويقول أيضا:

مَنْ يَرْقَى مِنْ سَافِلٍ لِعَالِي يُعَانِي الْعَيْنُ فِي الْأَثَرِ^(٦)

إنَّ السَّيْرَ فِي نَظَرِهِ، ضَرُورَةٌ لِلسَّالِكِ، وَهُوَ حَرَكَةُ الرُّوحِ الْعَائِدَةِ إِلَى مَصْدَرِهَا الْمُتَّسِمِ
بِالْكَامِلِ وَالْجَمَالِ:

لَا بَدَ لَنَا مِنْ رَوَاحٍ لِنَطْلُبَ الْأَكْمَلِ
حَيْثُ الرِّضَى وَالْقَرَارُ وَالْمَرِلُ الْأَجْمَلُ^(٧)

وأما الوقوف فمذموم، لأنَّ الواقف لا هدف له، ولا تجربة:

(١) - ديوانه: ٧٣.

(٢) - الإحاطة، ٤: ٢٠٧.

(٣) - ديوانه: ١٣٦.

(٤) - نفسه: ١٥٢.

(٥) - نفسه: ١٧٣.

(٦) - نفسه: ١٤٣.

(٧) - نفسه: ٢١١.

كُلِّ وَأَقْفُ لَسْنُ وَاللَّهُ يَرُزُّ بِحَمْلِهِ^(١)

وهو لا يدعو إلى الوقوف إلا في موطين، عند باب الشيخ، لأنه العارف بالحقيقة والِدالَّ عليها، فيقول موجَّهاً:

أَلْقِ عَصَاكَ أُمْسَافِرْ بِبَابِ شَيْخِ الْحَقَّائِقِ^(٢)

أو عندما يستشعر السائر الوصول، فتمتلى ذاته إحساساً بوجودها لاتحادها بخالقها:

فَإِنْ شَعَرْتَ بِالْوُجُودِ قَدْ لَاحَ فِي ذَاتِكَ

هَوْدَسٌ وَ لَازِمَ الْجُحُودِ فَذَلِكَ صِفَاتُكَ

وَاضْرِبْ بِثُرْسَاكَ لِلْقَعُودِ وَالْقِي عَصَاكَ^(٣)

فإذا كان الوقوف مفضياً إلى الموت في نظره، فإنَّ السفر سبيل الحياة، يقول:

سَافِرْ وَلَا تَجْزَعْ وَاسْكُتْ نَـ

وَمُتْ وَعِشْ وَاسْمَعْ كَيْ تَبْقَى حَيًّا^(٤)

فالسفر في نظر الششتري، إذا، وإن كان في ظاهره حركة في المكان، ليس إلا وسيلة للتحرر من قيود المكان وضروراته، وتطهيراً للذات من أحوال المادة، للارتقاء بها إلى مرتبة الكمال، فهناك وطنها الذي فيه مستقرها وسعادتها. وقد استمرَّ التصوُّف الجوال نشطاً في القرن الثامن، وقد مثله في الأندلس بعد الششتري علي بن أحمد بن محمد بن عثمان الغرناطي المعروف بابن المحروق الذي نعته لسان الدين بقوله: "هذا الرَّجُلُ شيخ الفقراء... حاج رحال، عارف بالبلاد... زار ترب الصالحين وصحب السفارة"^(٥).

(١) - ديوانه: ١٣١.

(٢) - نفسه: ١٩٩.

(٣) - نفسه: ٢٦٥.

(٤) - نفسه: ٢٩٣.

(٥) - الإحاطة، ٤: ٢٠١.

٥- آثاره:

لقد خلف الششتري آثارا مهمة دلت على علو مكانته، وقوة تأثيره، وهي نوعان: تلاميذ ومدونات.

أ- تلاميذه:

وهم مباشرون وغير مباشرين، فأما المباشرون فهم أولئك الذين كانوا يلزمونهم في أسفاره، يتلقفون أقواله وأحواله، وأولئك الذين كانوا يؤمون مجالسه العلمية، وقد ذكر الغبريني واحدا منهم هو أبو الحسن بن هلال فقال: إنه كان من أهل الأمانة والديانة، وأنه دخل على الشيخ في مجلس علمه ببجاية "فاستحسن منه إirاده للعلم واستعماله لمحاضرة الفهم، فاعتقد شياخته وتقديمه"^(١).

وأما غير المباشرين فهم كثر كذلك، ومنهم من كان علما في عصره ومصره، فقد ترجم له أبو العباس الغبريني (ت. ٧٠٤هـ)، ترجمة تفيض إعجابا^(٢). كما يبدو أثر الششتري جليا في الشيخ علي بن أحمد المعروف بابن المحروق (ت. ٧٠٩هـ)؛ فقد تأثر طريقته الصوفية ونهج نهجه في تجربته الشعرية^(٣).

وذكر ابن خلدون لسان الدين بن الخطيب (ت. ٧٧٦هـ)، منوها بمكانته في عصره، وبراعته وتقدمه في صناعة الكتابة، فقال: إنه "أنشد الشعر على طريقة الصوفية، ونحا منحى الششتري منهم"^(٤).

وأما عبد الله بن عباد الرندي الصوفي الشهير (ت. ٧٩٢هـ)، فقد كان إعجابه بالششتري شديدا، يظهر ذلك من خلال تنويهه بشعره، وتوجيه صوفية مراكش إلى الإقبال عليه، والعناية به، تقييدا وإنشادا، بل إنه ذهب إلى أبعد من ذلك، ففضل كلام الششتري على كلام شيخه ابن سبعين^(٥).

(١)- عنوان الدراية: ٢١٢.

(٢)- نفسه: ٢١٠.

(٣)- الإحاطة، ٤: ٢٠٣-٢٠٤.

(٤)- المقدمة، ٢: ٧٨٠، والإحاطة، مقدمة المحقق: ١: ٤٨.

(٥)- الرسائل الكبرى: ١٩٧.

وأورد أحمد بابا التنبكي (ت. ٩٦٣هـ) رأي الشيخ أحمد زروق البرنسي الفاسي (ت. ٨٩٩هـ)، في مذهب الششتري وأشعاره، وهو رأي ينم عن قراءة عميقة في التجربة الشعرية الششترية، ووقوف على طبيعتها وخصوصيتها^(١)، كما يذكر ابن مريم أن للشيخ أحمد زروق شرحا على قطع للششتري، وشرحا على النونية^(٢). وذكر أحمد المقري (ت. ١٠٤١هـ) معاصره أبا محمد الحسن بن أحمد المسفيوي المراكشي، فقال إن له مشاركة في المولديات والموشحات، وأن له تأليفا جمع فيه كلام الششتري في سفرين بأمر من أمير المؤمنين^(٣).

ونجد أثر الششتري بارزا في تجربة الشيخ محمد الحراق المغربي^(٤) (١٢٦١هـ) الشعرية، فقد تأثر طريقته الزجلية والتوشيفية بوضوح.

كما نجد في القرن الثالث عشر الهجري، أحمد بن محمد بن عجيبة الحسني الصوفي (ت. ١٣١١هـ) من أبرز المعجبين بالششتري، ناقلا أشعاره، شارحا لها^(٥).

وأما تلاميذ الششتري في المشرق الإسلامي، فأغلب الظن أنهم كثر كذلك، ولعل أبرزهم على الإطلاق هو الشيخ عبد الغني النابلسي (ت. ١١٤٣هـ)، الذي سلك طريقته الصوفية والشعرية، وألف رسالة في الدفاع عنه سماها: "ردّ المفترى عن الطعن في الششتري"^(٦). ولقد كان تأثير أبي الحسن الششتري قويا وواسعا في أوساط الطرق الصوفية في أرجاء العالم الإسلامي الواسعة، فقد ظلت قصائده وأزجاله تنشد في حضرات السماع، ويستغنى بها في

(١) - نيل الابتهاج بتطريز الدياج: ٣٢١-٣٢٢.

(٢) - البستان: ٤٥-٤٦.

(٣) - روضة الآس العاطرة الأنفاس: ١٦٣-١٧٢.

(٤) - النبوغ في الأدب المغربي: ٩٧٨-٩٩١.

(٥) - إيقاظ المهمل في شرح الحكم، ١: ٢٨.

(٦) - مجلة المعهد المصري للدراسات الإسلامية، مدريد، ع ١، مقال: أبو الحسن الششتري الصوفي الأندلسي الزجال وأثره في العالم الإسلامي لعللي سامي النشار: ١٣١-١٣٥.

زوايا المغرب^(١) والجزائر وتونس وطرابلس ومصر والشام، واليمن والسودان
وسومطرة والملاوي وغيرها، منذ القلم إلى الآن^(٢).
ب- مَدُونَاتُهُ:

يمكن تقسيم مدونات أبي الحسن الششتري إلى نوعين، يختلفان شكلا،
ويلتقيان غاية؛ النوع الأول تمثله مؤلفاته النثرية، وأما النوع الثاني فتمثله أشعاره.
ب- ١ - مؤلفاته النثرية:

إذا تصفحنا آثار الششتري النثرية التي وصلتنا نصوصها أو تلك التي لم
تصلنا إلا عناوينها، خلصنا إلى أن أغلبها جاء في شكل حكم أو رسائل ألفها
استجابة لطلب وجه إليه، أو ردًا على شبه خصوم الصوفية واعتراضاتهم، استخدم
فيها الأسلوب السهل، مع اصطناع السجع، والميل إلى التوجيه والمحاججة، وقد
ذكرت مصادر ترجمته أن له من الكتب:

- ١ - العروة الوثقى في بيان السنن وإحصاء العلوم^(٣).
- ٢ - ما يجب على المسلم أن يعمل و يعتقده إلى وفاته^(٤).
- ٣ - الرسالة القدسية في توحيد العامة والخاصة^(٥).
- ٤ - المراتب الإيمانية والإسلامية والإحسانية^(٦).
- ٥ - الرسالة العلمية^(٧).

-
- (١) - يراجع المقال السابق: ١٣١-١٣٥، ودائرة المعارف الإسلامية ١٣: ٢٨٨.
 - (٢) - الإحاطة، ٤: ٢٠٧، والنفع، ٢: ١٨٥، والشعر الديني في الأدب الجزائري الحديث، لعبد
الله ركيبي: ٣٦٩.
 - (٣) - الإحاطة، ٤: ٢٠٧، والنفع، ٢: ١٨٥.
 - (٤) - الإحاطة، ٤: ٢٠٧.
 - (٥) - نفسه: ٤: ٢٠٧.
 - (٦) - نفسه: ٤: ٢٠٧.
 - (٧) - نفسه، ٤: ٢٠١. وقد اختصرها ابن ليون التيجي تحت عنوان: "الإنالفة العلمية في
الانتصار للطائفة الصوفية"، مشيرًا إلى بعض الجوانب المتعلقة بحياة الششتري وطريقته الصوفية.

٦- الرسالة البغدادية^(١)، وهي رسالة رد لها على رسالة بعثها إليه

الشيخ الصوفي أبو علي بن تاذررت.

٧- رسالة التقاليد الوجودية في التنبيه على الدائرة الوهمية^(٢).

و أغلب الظن أن للششتري مؤلفات و رسائل أخر لم تصلنا، تدلنا على ذلك عبارة: "وغير ذلك"، التي ختم بها لسان الدين بن الخطيب كلامه عن مؤلفاته، وتابعه في ذلك أحمد المقرئ التلمساني^(٣).

ب-٢- أشعاره:

لقد اتفق مترجموه على شاعريته، وأجمعوا على الإشارة إلى كثرة أشعاره، وقيمتها الجمالية، وقوتها التأثيرية، ولكنهم لم يسيروا إلى أن الششتري قد جمع شعره في ديوان يضم قصائده وموشحاته وأزجاله. فأول إشارة صريحة في هذا الشأن هي قول المقرئ في ترجمته الششتري: "وله ديوان شعر مشهور"^(٤).

(١)- المصدر السابق، ٤: ٢١٢-٢١٥، ونفع الطيب، ١: ١٨٥. وقد استعرض الششتري في هذه الرسالة الأدلة الشرعية المدعمة لمذهبه الصوفي، ونشرت بعناية المستشرق ماري تيريز إيفروي في

Bulletin d'études orientales, T. ٢٨ P: ٢٥٩

(٢)- ورد عنوان هذه الرسالة في صيغ مختلفة: ففي الإحاطة: المقاليد الوجودية في أسرار إشارات الصوفية (٤: ٢٠٧)، وفي النفع: المقاليد الوجودية في أسرار الصوفية (٢: ١٨٥) وعنه أخذ المتأخرون من مؤلفي فهارس الأعلام والكتب عند ذكرهم أبا الحسن الششتري، (ينظر: هدية العارفين ١٦: ٧١١-٧١٢، ومعجم المؤلفين، ٦: ١٣٥-١٣٦، والأعلام للزركلي، ٥: ١٢٠-١٢١). وقد أورد بركلمان صيغة أقرب إلى العنوان المثبت أعلاه، وهي للمقاليد الوجودية والدائرة القديمة. (تاريخ الأدب العربي، ٥: ١٣٥). ولعل ما أثبتناه هو الأصل، وهو مستقى من نسخة مخطوطة بدار الكتب المصرية بالقاهرة؛ قال الششتري في مقدمتها: "واصطلحت على هذه الرسالة بالمقاليد الوجودية في التنبيه على الدائرة الوهمية".

(٣)- الإحاطة، ٤: ٢٠٧، والنفع، ٢: ١٨٥.

(٤)- نفع الطيب ٢: ١٨٦.

وقوله في موطن آخر: "إن لأبي محمد الحسن بن أحمد المسفيوي تاليفاً" جمع فيه كلام الششتري في سفرين^(١)، وقد قدّر محقق الديوان القرن العاشر أقدم تاريخ لبعض نسخه المعتمدة، وأرجع أغلبها إلى القرنين الحادي عشر والثاني عشر الهجريين^(٢)، كما عثرت على نسخة مخطوطة لم يعتمدها المحقق يرجع تاريخها إلى سنة (١٠١٧هـ)^(٣). وهذا أمر يدعونا إلى تسجيل بعض الملاحظات نراها ضرورة حول شعر الششتري بعامة والنسخة المحققة منه بخاصة، وهي كالآتي:

١- إن بقاء أشعار الششتري في دائرة الرواية الشفهية من جهة، أو التقييد الفردي والجزئي من جهة أخرى، ما يقرب من ثلاثة قرون قد عرض شعره للتحريف والزيادة، وفتح الباب واسعاً أمام النساخ المعجبين، فنسبوا إليه أشعار غيره، كما نسبت أشعاره إلى غيره، ونظموا أشعاراً نسجوها على منواله. وقد تنبه الشيخ أحمد زروق لهذا الأمر فقال: "وقد نسج الناس على منواله كثيراً فما أبرقوا ولا أرعدوا، ولا قاموا ولا قعدوا، إلّا من قلّ وندر، لأنهم إن أصابوا علماً أخطأوا حالاً، وبالعكس، وقد نسب إليه كثير مما ليس له، وجملة ما يوجد من المنسوب إليه نحو سبعين مقطعة"^(٤).

٢- إن ما أشار إليه الشيخ أحمد زروق ذو أهمية في هذا الشأن، وهو أن الششتري قد تفرد بطريقة في النظم تابعه فيها غيره، في عصره وبعده^(٥)، وطريقته

(١)- روضة الآس: ١٧٢.

(٢)- الديوان، مقدمة المحقق: ٢٩.

(٣)- وهي موجودة في قسم المخطوطات بمكتبة الأسد الوطنية بدمشق تحت رقم: ٥٩١٨.

(٤)- لقد جمع المحقق سبع عشرة نسخة من ديوان الششتري، من مكاتب عربية وغربية، وهو جهد لا يسعنا إلاّ تسمينه (الديوان، مقدمة التحقيق: ٢١-٢٦).

(٥)- عنوان الدراية: ٢١٠، ٢١٣، والإحاطة، ٤: ٢١٥-٢١٦، ونفع الطيب، ١: ١٨٧. (مع الإشارة إلى أن كتاب الإحاطة بتحقيق محمد عبد الله عنان، كثير الأخطاء المطبعية والتوثيقية، ومنها على سبيل المثال: سقوط العدد: ٦، من سنة وفاة الششتري، إذ وردت له: ثمانية وستمائة).

هذه تحدد سمات مذهب الشعري الذي يعد أداة التمييز بين أشعاره وغيرها في ديوانه أو دواوين غيره.

٣- إنَّ الديوان في نسخته المحققة، وعلى الرغم مما بذله المحقق من جهد مشكور في البحث عن نسخ الديوان الكثيرة، وما تميز به من منهج نقدي للنصوص، فإنَّ القارئ المدقق يلحظ بلا شك نقائص تتعلق بالضبط، وانتقاء الكلمات المناسبة عند معارضة النصوص، ويتعلق بعضها الآخر بإيراد النصوص مبتورة، واعتماد نصوص أخرى غريبة عن مترع الششتري، من حيث مقاصدها وبنائها، دون الإشارة إلى ذلك في موطنه؛ وأظنَّ أنَّ المحقق لو عثر على نسخة دمشق وجعلها أصلاً، لسلامتها ووضوحها وقدمها، لكفته الكثير من الصَّعاب، ولأعانتة على تفادي الوقوع في كثير مما سجلناه من نقائص شوّهت النص، وجعلت إعادة النظر فيه ضرورة علمية ملحة.

٦- وفاته:

لم يختلف مترجموه في تاريخ وفاته كما اختلفوا في تاريخ ولادته؛ فقد اتفقوا على أنَّها كانت في يوم الثلاثاء السابع عشر من صفر من عام ٦٦٨هـ، ببلدة الطَّيْنة، على ساحل البحر الرومي، بعد مرض أصابه، وأنَّ مريديه حملوه على أكتافهم ودفنوه في مقبرة دمياط القرية استجابة لطلبه^(١).

(١)- روى مترجموه أنه عندما نزل هذه القرية سأل عن اسمها، فقيل له: الطيِّنة، فقال: حنت الطيِّنة إلى الطيِّنة، وهي عبارة كان الشيخ أبو مدين شعيب قد سبقه إلى ما يشبهها، عندما مرض مرض موته على مقربة من تلمسان، ورأى رهبة العباد، فسأل عنها، فقيل: هي العباد، فقال: "أيّ موضع هو للرقاد، أو ما أصلحه للرقاد". كما ذكر عن أبي الحسن الشاذلي، أنه أمر أحد مريديه بحمل فأس وقفة وحنوط، فلما سأل، لم؟ قال له الشاذلي: في حميثرا سوف ترى، وفي حميثرا تربي ودفن. (ينظر في هذا: عنوان الدراية: ٢١٠، والإحاطة، ٤: ٢١٦، والفتح، ٢: ١٧٨، وبغية الرواد، ١: ١٢٦، والبستان: ١١٣، وأعلام الإسكندرية في العصر الإسلامي، لجمال الدين الشيال: ١٨٩-١٩٠).

الفصل الثاني

في
تجربته الصوفية

لقد أشرنا في مدخل هذا البحث إلى التجربة الصوفية في الأندلس، ووللنا على أنها كانت ممثلة في اتجاهات ثلاثة، لكل منها خصوصيته وأعلامه، وهي:

١- الزهد: وهو جهد فردي، يعتمد طريقة السلف منها في تربية النفس على الطاعة وتقويم السلوك، بتحليلته من الرذائل، وتحليلته بالفضائل، وعمارة القلوب بالتقوى والورع والحشية، وقد تجسد في سلوك أفراد كثيرين من المهتمين بالأندلس في فترات المتعاقبة.

٢- التصوف السني: وهو تصوف عملي معتدل، استثمر نتائج الزهد، وأسس عليها طريقة تربوية جماعية، تستند إلى العلم، لتحوله إلى ممارسة عملية، تظهر آثارها في حياة الإنسان الفردية والجماعية، كما تكتسي صفة الخصوصية والتفرد لغة وسلوكا. وقد مثل هذا الاتجاه في الأندلس والمغرب، في هذه الفترة أعلام بارزون، منهم: ابن العريف^(١)، وأبو يعزى وتلميذه أبو مدين شعيب، وعبد السلام بن مشيش، ومثله في المشرق الإسلامي أعلام كثر كذلك، منهم أبو حامد الغزالي والسهروردي، وأبو الحسن الشاذلي، وتلميذه أبو العباس المرسي، وابن عطاء الله السكندري، وغيرهم.

٣- التصوف الفلسفي: وهو تصوف امتزجت فيه التجربة الصوفية الإسلامية بالتجربة التأملية اليونانية، وتوافقت فيه الوسيلة والغاية في التجريبتين، فترددت في أوساطه إلى جانب اصطلاحات الصوفية المعروفة، اصطلاحات جديدة، كالاتحاد والوحدة، والفيض والإشراق، وغيرها. وقد مثل هذا الاتجاه في المغرب والأندلس: الشاذلي الحلوي، وابن المرأة، وابن أحلى، وابن طفيل، وعبي الدين بن عربي، والحراي وابن سبعين، وابن برحان، وابن قسي، وكان من أبرز ممثليه في المشرق الإسلامي: ابن الفارض، وصدر الدين القونوي، والسهروردي المقتول، وجلال الدين الرومي، وعفيف الدين التلمساني، وغيرهم. فما علاقة أبي الحسن الشاذلي بهذا كله؟ وهل كان في تصوفه تابعا لغيره؟ أو مستقلا بتجربته الصوفية؟

(١)- يعد أبو العباس بن العريف من تلاميذ ابن مسرة، غير أن طريقته كانت عملية معتدلة، أقرب في منحائها وتصورها إلى التصوف السني، منها إلى التصوف الفلسفي.

١ - الششتري والمدينية:

المدينية اصطلاح أطلق على أتباع أبي مدين شعيب الأندلسي، والسائرين على طريقته الصوفية من بعده؛ وهي طريقة تجمع بين العلم والعمل، وقد عكست معانيها حكمه وأشعاره^(١) التي دارت في فلك التصوف السني الذي ينصهر فيه الظاهر الباطن، بطريقة تربوية عملية معتدلة، لا غلو فيها ولا شطح.

وقد تنبّه مترجمو الشيخ أبي مدين لهذه الوجهة في تصوفه، فأبعدوه عن دائرة المتصوفة الفلاسفة، وأطنبوا في نعته بصفات التقوى والورع، والزهد والصلاح، وأحلوه المرتبة العليا في مراتب السمو الروحي عند الصوفية، فقد لقب بالقطب، كما لقب بالغوث، مما يدلّ على تمكنه ورسوخه في علم التصوف، وريادته لأهله في زمانه^(٢).

والظاهر أنّ الششتري كان مدينيًا^(٣) في بدء تصوفه؛ فقد نعته المقرئ بأنه كان من أهل العلم والعمل^(٤). وذكر ابن عجية قوله: "لا يقتدى في طريقنا هذه بظاهر ولا باطن، وإنما يقتدى بمن جمع بينهما، مع الزهد الظاهر، والإيثار والورع، والعلم بالمنازلات والأحوال والمقامات والخواطر"^(٥). ولعلّ مما يؤكد صلة الششتري، كذلك، بطريقة أبي مدين ذكره إياه ضمن شيوخه^(٦)، وتلك العبارة التي أوردها لسان الدين عن ابن سبعين مخاطبًا الششتري: إن كنت تريد الجنة فسر

(١) - وقد جمعت أشعاره وحكمه في ديوان، بعناية العربي بن مصطفى الشوار، غير أنّ ما بمكر ملاحظته حول هذا الجهد، هو أنّه يفتقر إلى الدقّة التوثيقية، فلم يميز بين أشعار أبي مدين وأشعار غيره، ومنهم الششتري.

(٢) - عنوان الدراية: ٥-٦٢، والبستان: ١٠٨.

(٣) - دائرة المعارف الإسلامية، مج ١٣: ٢٨٧. الخيال والشعر في تصوف الأندلس: ٣٤١.

(٤) - نفع الطبيب، ٢: ١٨٥.

(٥) - الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية، مامش إيقاظ الممّم ١: ١٥٩.

(٦) - ديوانه: ٧٦.

إلى أبي مدين، وإن كنت تريد ربّ الجنة فهلم إلى^(١). وهي عبارة، بقدر ما تؤكد صلة الششتري بطريقة أبي مدين، فلها تشير إلى بدء تحوله من المدينية إلى السبعينية.

٢- الششتري والشاذلية:

الشاذلية هم أتباع طريقة أبي الحسن علي بن عبد الجبار المغربي الشاذلي (ت. ٦٥٦هـ)، وهي تعد امتدادا لطريقة أبي مدين؛ فقد تتلمذ الشاذلي لأبي عبد الله بن حرزهم، وعبد السلام ابن مشيش، وهما أبرز تلاميذ الشيخ أبي مدين^(٢). وقد عرفت هذه الطريقة أوج قوتها وانتشارها على يد الشيخ أبي العباس أحمد بن عمر المرسى (ت. ٦٨٥هـ)، وتلميذه الصوفي الأديب ابن عطاء الله السكندري (ت. ٧٠٩هـ)^(٣). ولعلّ هذا الاشتراك في مصدر الطريقة الصوفية، لكل من الششتري والشاذلي هو الذي جعل الششتري أقرب إلى قلوب الشاذلية، فردّوا أشعاره في حضراتهم^(٤). وأغلب الظنّ أنّ ما ورد في ديوانه من شعر فيه إشارات موحية بانتمائه إلى الطريقة الشاذلية^(٥) ليس له، بل هو من وضع المعجبين به من شاذلية بلاد المشرق والمغرب المتأخرين، إشهارا للطريقة وتعزيزا لها، بنسبة المشاهير إليها؛ وهي إشارات ليست من القوة والوضوح بالقدر الذي يجعلها دليلا على أنّ الشاذلية مثلت المرحلة الثالثة في حياة الششتري الصوفية، كما ذهب إلى ذلك أحد الباحثين^(٦).

(١)- الإحاطة، ٤: ٢٠٦، ونفع الطيب، ٢: ١٨٥.

(٢)- أعلام الإسكندرية في العصر الإسلامي: ١٦٤، ١٦٧، غير أننا نجد ابن مريم يذكر في البستان: ١٠٨ ابن حرزهم ضمن شيوخ أبي مدين، ولعلّ ما ذكر أعلاه، قد حدث بعد عودة أبي مدين من رحلته المشرقية.

(٣)- المرجع نفسه: ١٩١، ٢١٣.

(٤)- دائرة المعارف الإسلامية، ١٣: ٢٨٨.

(٥)- الديوان: ٤٣٣، ٤٤١، ٤٤٢.

(٦)- الخيال والشعر في تصوف الأندلس: ٣٤١.

٣- الششتري والأكبرية:

الأكبرية طريقة ينتسب إليها أتباع الشيخ الأكبر محي الدين بن عربي الحائمي الطائفي، الذي كان من أبرز تلاميذ الشيخ أبي مدين شعيب الأندلسي، وهو مثال للمتصوف المثقف في زمانه، وتدلّ كتبه ورسائله وأشعاره على تجربة عميقة في طريق القوم، كما تعكس ثقافته الموسوعية.

وقد جمع ابن عربي في طريقته بين طريقتين، طريقة أبي مدين القائمة على فكرة التوحيد وفكرة الشهود، وبين طريقة المتصوفة الفلاسفة القائمة على فكرة الإشراق ووحدة الوجود، وهو وإن كان واضح العبارة في ما يتعلق بفكرة التوحيد، فإنه كان مبهمها في تعبيره عن وحدة الوجود، وكان ذلك سببا في اختلاف العلماء حوله بين مقطب ومكفر^(١). وقد ذاع صيته، وكثر اتباعه في المغرب والمشرق، ومن أبرزهم في المشرق صدر الدين القونوي الصوفي^(٢).

وأغلب الظن أن الششتري قد التقاه كما التقى تلاميذه في المشرق والمغرب، ومن المؤكد أنه اطلع على مذهبه من خلال آثاره، وأن اعترف بمشيخته ورسوخه، ولا أدل على هذا من خمسته^(٣)، ومن جعله إياه حلقة بارزة في سلسلة شيوخه، فقد أشار إليه في نونيته بقوله:

(١)- ينظر: شذرات الذهب لابن العماد، ٥: ١٩٠ وما بعدها، وجموع فتاوى ابن تيمية، ٢: ١١٥، وشجرة النور الزكية، ١: ٦٦٤، وابن عربي، حياته ومذهبه: ٦٥. ولعل أقوى المعارضين له ولمذهبه في وحدة الوجود هو برهان الدين البقاعي في كتابه مصرع التصوف أو تنبيه الغبي إلى تكفير ابن عربي.

(٢)- الطبقات الكبرى للشعراني، ١: ٢٧٣، والفلسفة الصوفية في الإسلام لعبد القادر محمود:

(٣)- الديوان: ٢٤٥، والقصيدة مطلعها:

أنا القرآن والسبع المثاني

ورُوحُ الرُّوح لا رُوحُ الأرواسي

وعنه طوى الطائي بسط كيانه
تسمى بروح الروح جَهراً فلم يُبل
بدسكرة الخلاع إذ اذهب الوننا
ولم ير ندأ في المقام ولا قرنا^(١)

٤- الششتري والسبعينية:

السبعينية طريقة أبي محمد عبد الحق بن إبراهيم الغافقي المرسى المعروف بابن سبعين، وكان أشهر الفلاسفة الزهاد في الأندلس، ذائع الصيت، واسع الثقافة، قوي الحجة، كثير الأتباع، حسن الأخلاق، صبوراً، قطباً في الطريقة، وهو أشهر المنادين بفكرة وحدة الوجود والوحدة المطلقة، قد أفصح عنها في كتبه ورسائله، وهي الأفكار التي أنكرها عدد من العلماء المعاصرين له، ومن أخذ عنهم ممن جاء بعدهم.

وقد ذكر مترجموه أن منافسيه نسبوا إليه أقوالاً لم يقلها، كما أنهم ذهبوا في تأويل كلامه مذهباً وسعوا به دائرة الإنكار عليه، وكان لانحراف سلوك بعض أتباعه أثر في ذلك. ويرون أن ابن سبعين قد نشد الخلاص من حيرته ومحنته، فلم يجد وسيلة أسرع إلى ذلك من الانتحار، فقصده يديه وترك الدم يسيل منهما إلى أن مات في مكة المكرمة، سنة ٦٦٧هـ^(٢)، وقد ذكر ابن شاعر أن ابن سبعين كان يصحبه في أسفاره مريدوه، وفيهم الشيوخ^(٣)، ولعل أبرز هؤلاء كان أبو الحسن الششتري الذي انتظم في سلك الطريقة السبعينية منذ اللحظة التي صاح فيها ابن سبعين في وجهه قائلاً: "إن كنت تريد الجنة فسر إلى أبي مدين، وإن كنت تريد رب الجنة فهلم إلي"^(٤)، فأضحى تلميذه، والتابع المطيع له، وصور قوة تأثير ابن

(١)- المصدر السابق: ٧٦.

(٢)- ينظر: فوات الوفيات، ٢: ٢٠٣، ولسان الميزان، ٣: ٣٩٢، والعبر للذهبي، ٥: ٢٩١. وطبقات الأولياء لابن الملقن: ٤٤٢، والطبقات الكبرى للشعراني، ١: ١٧٢، ومجموع فتاوى ابن تيمية، ٢: ١١٥، وشجرة النور الزكية، ١: ١٩٦، ونفح الطيب، ٢: ١٩٩، ودائرة المعارف الإسلامية ١٣: ٢٨٧، والخيال والشعر في تصوف الأندلس: ٣٤١.

(٣)- فوات الوفيات، ٢: ٢٥٥.

(٤)- الإحاطة، ٤: ٢٠٦.

سبعين في نفسه، فنعتة بمغناطيس النفوس، وإكسير الذوات^(١)، وهي نعوت تدل على إعجاب الششتري بشيخه وإكباره له، وفهمه عنه ما لم يفهمه غيره.

وقد أشار الششتري في نونيته إلى مكانة ابن سبعين، ومرتبته في ما بلغه من كشف روحي، وأنه مبلغ لم يصله سواه من شيوخ الطرق الصوفية فقال:
وأظْهَرَ مِنْهُ الْغَافِقِيُّ لِمَا خَفِيَ وَكَشَفَ عَنْ أَطْوَارِهِ الْغَيْمَ وَالْدَجْنَ
وَبَيَّنَ أَسْرَارَ الْعُبُودِيَّةِ الَّتِي عَنْ إِغْرَاهَا لَمْ يَرْفَعُوا اللَّبْسَ وَاللَّحْنَ^(٢)
إنَّ تَأَثُّرَ الشَّشْتَرِيِّ بِابْنِ سَبْعِينَ، وَإِنْ بَدَأَ وَاضِحًا فِي سُلُوكِهِ وَطَرِيقَتِهِ، وَرِعَايَتِهِ الدُّوُوبَ لِمُرِيدِهِ فِي أَسْفَارِهِ الْمُتَعَدِّدَةِ، فَإِنَّ أَثَرَهُ مِنْ حَيْثُ أَفْكَارِهِ وَنَظَرَاتِهِ وَرَوَاهُ كَانَتْ أَوْضَحَ فِي أَشْعَارِهِ، قِصَائِدَ وَمَوْشِحَاتٍ وَأَزْجَالًا، غَيْرَ أَنَّ الشَّشْتَرِي قَدْ اسْتَطَاعَ، وَذَلِكَ عَلَى الرَّغْمِ مِنْ تَأَثُّرِهِ بغيره، أَنْ يَخْتِطَ لِنَفْسِهِ وَلِمُرِيدِهِ طَرِيقًا تَمِيزُهَا، وَنَسَبَتْ إِلَيْهِ هِيَ الطَّرِيقَةُ الشَّشْتَرِيَّةُ.

٥- الششترية:

الششترية طريقة أبي الحسن الششتري، وبها عرف أتباعه من المتجردين والفقراء والسفارة الذين انفرد بالإمامة والرياسة عليهم بعد موت شيخه ابن سبعين^(٣)، وهي طريقة، وإن كان وقفاً فيها من حيث أسسها ومبادئها لما تعلّمه من شيوخه، قد طبعها بطابع خاص ميّزها من غيرها من الطرّيق الصوفية. وقد تنبّه لهذا الأمر تلاميذه و مترجموه بعد ذلك، فقد أشار ابن حجر العسقلاني إلى أنّه أخذ عن ابن سبعين ثم تركه^(٤)، وذكر الغريبي أنّ الكثير من طلبته رجحوه على شيخه أبي محمد بن سبعين^(٥)، ولا غرابة في ذلك، لأنّه يعتقد أنّ الطرق، وإن تعدّدت، مفضية إلى مدينة العلم الإلهي الذي هو الكمال المنشود، فهو يقول: "الكمال هو العلم

(١)- ديوانه، ٢٣١.

(٢)- نفسه: ٧٦.

(٣)- الإحاطة، ٤: ٢٤٠.

(٤)- لسان الميزان، ٤: ٢٤٠.

(٥)- عنوان الدراية: ٢١٠، والإحاطة ٤: ٢٠٦.

بالله، وكلّ علم إنّما وضع لمعرفة به الله، ومدينة العلم يتوصّل إليها على طرق عدّة، فمن رجل يصلها على يد رجل، أو بالتوجه في أسرع زمن أو أبعد مدة، ففي الطرق الاختلاف، وفي المدينة الاختلاف^(١).

وهو في هذا يلتبس العذر لأصحاب الطرق المنجهين إلى الله تعالى، ويلتمسه لنفسه أيضا، في سنّه طريقة مختلفة عن طرق شيوخه شكلا لا مضمونا؛ ولعله من المفيد في هذا المقام، الإشارة إلى خصائص الطريقة الششتريّة، وهي كالآتي:

أ- البعد التربوي:

إن أبرز أمر وأخطره، في آية طريقة تعليمية أو صوفية هو ذلك الأمر المتعلق بالشيخ من حيث علمه وشخصيته وأسلوبه التربوي؛ فقد أشرنا من قبل^(٢) إلى سعة علمه، وتنوع معارفه، وإطلاعه على علوم عصره النقلية والعقلية، غير أن الجانب البارز في حياته هو تصوفه الذي كان فيه قدوة لمن اتبعه من تلاميذه، فقد ذكره الغريبي فقال: "الصوفي الصالح العابد المتجرد"^(٣)، وأحله لسان الدين بن الخطيب المكانة العالية، فلقبه بعروس الفقراء، وأمير المتجردين، وبركة الأندلس من لابس الخرقه^(٤).

وكان الششتري، على الرغم من ذلك، متواضعا، مؤثرا على نفسه، يتضح هذا من خلال سيرته العلمية، قد اتخذ ابن سبعين شيخا له، فخدمه وهو أصغر منه سنّا^(٥)، وهو من قال: "التّزول للضعفاء رياسة"، وهو من قال كذلك: عندما ذكر له ترجيح طلبته له على شيخه ابن سبعين: "إنما ذلك لعدم اطلاعهم على حال الشيخ وقصور طباعهم"^(٦).

(١)- المقاليد الوجودية: ٤١٩ (مخطوط).

(٢)- ينظر هذا البحث: ١٥-١٦.

(٣)- عنوان الدراية: ٢١٠.

(٤)- الإحاطة، ٤: ٢٠٥، ونفح الطيب، ٢: ١٨٥.

(٥)- نفح الطيب، ٢: ١٨٥.

(٦)- عنوان الدراية: ٢١٠.

والششتري، كما يبدو من خلال آثاره، حريص على سلامة باطنه وظاهره من الآفات والمخالفات؛ فهو ينبذ الحقد والحسد والعجب، والكبر وسوء الأدب، والحرص والمراء، وغيرها من الآفات المشوهة لمراة النفس، وذلك في مثل قوله: "لا تصحّ الرياسة مع طلبها بالكبر"، وقوله: "ترك القبيح مليح، ولا شرف مع سوء الأدب، وسلامة الباطن راحة، والإضراب عن طلب العاجل أصل الفضائل، والحرص شرّ كله"^(١).

وهو بقدر تحكمه في سياسة نفسه، وتقويم سلوكه، وجمال أخلاقه، كان محكما للطريقة، تنظيما وتعلّيما، منطلقا في ذلك من تجربة تربوية مثمرة، جعلت طلبته يقبلون عليه، ويفضلونه على غيره^(٢).

وقد ذكر لسان الدين أنه كان يتبعه في أسفاره، ما ينيف على أربعمائة فقير، فيقسمهم في وظائف خدمته"^(٣). ولعلّ توجيهه في قوله: "عظم من فوقك، ونّبّه المثل بحسب ما تعلم منه، وارحم من دونك وسائسه، وإن زجرته فبالأمثال"^(٤)، أوضح دليل على أنّه كان يسلك طريقته التربوية الصوفية على بصيرة، هو ما رغب تلاميذه في طريقته، فالتفوا حوله وأحبوه، كما أحبه من جاء من بعدهم فدافعوا عنه منافسيه، وأولوا كلامه بما يبعده عن مواطن التهم، وتغنوا بأشعاره واعتقدوا بركتها، وحذّروا الفساق من التغني بها في جلسات بحوثهم، فقد قال الشيخ أحمد رزوق: "وجد بالخاصية أنّها محفوظة من الفسقة أن يذكروها في فسقهم، ومن ذكرها كذلك أصابه بلاء يدفع فيه إلى قطع رقبته"^(٥).

(١) - المقاليد الوجودية: ٤١٧ (مخطوط).

(٢) - عنوان الدراية: ٢١٠.

(٣) - الإحاطة، ٤: ٢٠٦.

(٤) - المقاليد الوجودية: ٤١٧ (مخطوط).

(٥) - نيل الابتهاج: ٣٢٢.

ب- التوازن:

ونقصد بالتوازن في طريقة الششتري الصوفية حرصه على الموازنة بين العلم والعمل^(١)، والتوفيق بين الظاهر والباطن^(٢)، يؤكد هذا قوله: "من لم يتفق ظاهره وباطنه فهو خبيث"^(٣)، وهو في هذا يعكس أثر سيره على نهج التصوف السني الذي ورثه عن المدينة، والتقى فيه مع الشاذلية، كما ينفي عن طريقته ما رمي به بعض أتباع السبعينية من تعطيل لأحكام الشريعة، وتهاون في تطبيق التكاليف الشرعية^(٤)، وهو يحرص على الاعتدال، فيوجه مريدته إلى عدم الإسراف في الأكل والجوع على السواء^(٥).

ج- السماع:

تقوم الطريقة الششترية على السماع، وهي تعدّ في ذلك امتداداً للطريقتين الشاذلية والسبعينية من قبلها؛ فقد ذكر ابن عجيبة أن الششتري عندما أراد الدخول في طريق القوم، أرشده شيخه بقوله: "لن تنال منها شيئاً حتى تبيع متاعك وتلبس قشابة، وتأخذ بنديرًا، وتدخل السوق... فدخل السوق يضرب بنديره ويقول: بديت بذكر الحبيب، واستمر على تلك الحال، يغني في الأسواق بعلوم الأذواق"^(٦).

وذكر يحيى بن خلدون عن ابن المرأة أنه رأى الشوذلي في السوق ويده طبق من عود فيه حلوى، وأنه اقتفى أثره، فوجد "الصبيان ينقرون له في أكفهم، فيدور ويشطح، وربما أنشد مقطعات متفقات الألفاظ في معنى المحبة"^(٧).

(١)- الإحاطة ، ٤ : ٢٠٥.

(٢)- الفتوحات الإلهية، مامش إيقاظ الهمم لابن عجيبة، ١ : ١٥٩.

(٣)- المقاليد الوجودية: ٤١٧ (مخطوط).

(٤)- فوات الوفيات، ٢ : ٢٥٤.

(٥)- المقاليد الوجودية: ٤١٨ (مخطوط).

(٦)- إيقاظ الهمم، ١ : ٢٨.

(٧)- بغية الرواد، ١ : ١٢٧-١٢٨، والبستان: ٦٨.

وقد أفصح الششتري عن هذا الميل غير مرة في شعره؛ فهو يعدّ السماع وسيلة القرب، ومطية إلى الفناء والاتحاد يقول:

نَحْنُ قُومٌ لَنَا فِي الْمَعَانِي أَسْرَارُ
الْهَوَى طَبَعُنَا وَالْوَلُوعُ بِالْأَذْكَارِ
وَالطَّرَبُ وَالْغِنَا بِهِ تُزُولُ الْأَغْيَارُ^(١)

والسمع عنده نوعان: سماع بسيط، وآخر مركّب، فأما البسيط فهو التغني بالأشعار أو الأذكار، على انفراد أو في جماعة، على إيقاع التصفيق والضرب على الدفّ. وفيه قوله من قصيده المشهور:

شُوَيْخٌ مِنْ أَرْضِ مَكْنَسٍ وَسَطَ الْأَسْوَاقِ يُغَنِّي
أَشْ غَلِيًّا مِنْ النَّاسِ وَأَشْ غَلِيًّا النَّاسِ مُنِّي^(٢)

وأما السماع المركّب فيصحب الغناء فيه إيقاع الدفّ والطّار، ونغمات المزمارة والأوتار بصورة تطرب لها الأرواح، وتمتزّ لها الأجسام؛ والرقص أو الشّطح ليس إلاّ تعبيرا عن الانفعال والانجذاب إلى اللّحن الحسن الدالّ على الوحدة والحادي إليها، يقول:

واسمِعْ إِذَا غَنَّتِ الْمَثَانِي تَقُولُ يَا هُوَ لِيَّكَ يَا هُوَ^(٣)

ويقول:

وَأَشْرَبُ مِنَ الرَّاحِ الَّذِي يُقْرَى بِهِ لِلوَارِدِ الصَّادِي عَلَى الْمَزْمَارِ
وَاسْنَعْ إِلَى الْأَلْحَانِ وَاخْلَعْ عِنْدَهَا تَهْتَزُّ مِنْ طَرَبٍ إِلَى الْأَوْتَارِ^(٤)

وهو وإن كان هنا موجهًا مرديّه إلى ما ينبغي فعله، فهو لهم في ذلك مثال وقدوة، فهو ينشد السماع، ويرتاد موطنه، يقول:

سَمْعُونِي طِيبَ الْخَانِ الْغِنَا وَعَسَى نَذْرِي^(٥)

(١) - الديوان: ٣٦٧-٣٦٨.

(٢) - نفسه: ٢٧٢.

(٣) - نفسه: ٩٧.

(٤) - نفسه: ٣٩.

(٥) - نفسه: ٣٢٤.

ويقول:

طَرَفْتُ الْحَانَ وَالْحَمَانَ تُتْلَى^(١)

وهو يدعو جماعته، إلى الانخلاع عن الذات، واغتنام الوقت في طلب الغناء

والاستمتاع باللحظة السعيدة، في أجواء التجربة الروحية العميقة، فيقول:

يَا جَمَاعَةَ يَا جَمَاعَةَ اخْلَعُوا بِيَعُوا الثِّيابَ

هَذَا هُوَ وَقْتُ الْخَلَاعَةِ الْمَلَاخُ رَقَصُوا وَطَأَبُوا

أَخْرِجُوا الْجَاهِلَ عَنَّا مَن رَقَصَ فَرَّخَ شَبَابُ^(٢)

ويكرر الجزء الأخير بصيغة أخرى؛ فيقول:

اطْرَحُوا الْجَاهِلَ سِرَاعَةَ مَن شَطَخَ فَرَّخَ شَبَابُ^(٣)

وقد أفاد الششتري مما انتهت إليه الموسيقى الأندلسية والمغربية من تطور، فجاءت أشعاره حافلة بالغنائية، عامرة بالإيقاع، وهو أمر جعل لها سلطانا على حضرات الصوفية في المغرب والمشرق؛ فكان تأثيرها قويا في أوساط الصوفية شيوخا ومريدين، ولعلّ تصريح ابن عباد الرندي (ت. ٧٩٠هـ)، وهو من أبرز شيوخ الصوفية في وقته، أوضح دليل على ما كان لأشعار الششتري من وقع في الأسماع والقلوب، وذلك في قوله: "وأما مقطعات الششتري وأزجاله فلي فيها شهوة وإليها اشتياق، وأما تحليتها بالنغم والصوت الحسن فلا تسل"^(٤).

وقد درس الباحث عبد العزيز بن عبد الجليل موضوع الموسيقى المغربية، فجعل الششتري من أبرز علماء القرن السابع، "وأكثرهم اهتماما بالغناء تنظيرا وممارسة"^(٥).

(١) - ديوانه: ٣٢٧.

(٢) - نفسه: ١١٠.

(٣) - نفسه: ٣٥٥.

(٤) - الرسائل الكمرى: ١٩٧.

(٥) - مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية: ٤٥.

كما أنّ إعجاب الصوفية بالششتري وطريقته، دفعهم إلى تسمية فرقة المنشدين في الحضرة الششتارة^(١)، وعني صوفية تونس بآلة موسيقية كانت تستخدم في السماع عندهم وسَمّوها: "الششترية"^(٢)، وأطلقوا على شيخ السماع، الناقر على الطار، لقب "شيخ الششتري"^(٣).

وحاز الششتري في أوساط المادحين في المغرب الرتبة العالية، فهو عندهم: "إمام المسمّعين"^(٤). وإذا، فهذه إشارات تدلّ على أنّ السماع كان أساس طريقة الششتري، وأنّه بلغ فيه بشعره مبلغا متميزا جذب إليه الأسماع في عصره وبعده.

د- العننة والتأصيل:

تعدّ القصيدة النونية^(٥)، إطارا عرض الشاعر فيه سند طريقته الصوفية، وهو سند مختلف عن الأسانيد المعننة المعروفة، لا يعتمد فيه ترتيبا زمنيا محدّدا، بل يقفز فيه قفزات تقفه على محطات تجليات المعنى في الفضاء المعرفي الفسيح الذي يبدأ بهرمس، وينتهي بالشاعر الذي يصرح أنّه أضحي مرجعا في هذا الأمر لكلّ من تجرّد للسفر، ونشد الحقيقة:

فَمَنْ كَانَ يَبْغِي السَّيْرَ لِلْجَانِبِ الَّذِي تَقْدَسُ يَأْتِ الْآنَ بِأَخْذِهِ عَنَّا^(٦)
فالمعنى الذي انتهى إليه وتيممه هو المعنى ذاته الذي تيمّم الهرامس^(٧) من قبله، وكشف لسقراط أسرار حكمته، وأهم أفلاطون المثل، وأذاق أرسطو طعم العلم به

(١)- مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية: ٤٦.

(٢)- الديوان، مقدمة المحقق: ٤.

(٣)- مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية: ٤٦.

(٤)- نفسه: ٤٧-٤٨.

(٥)- نفسه: ٧٢.

(٦)- نفسه: ٧٦.

(٧)- الهرامس: ج: هرمس، وهم ثلاثة، أشهرهم هرمس الأول، وقد اشتهروا بمعرفة الطب والفلسفة، وعني الأول منهم بالعلم الإلهي، وألف الكتب ونظم الأشعار (انظر في هذا: ميون الأنباء في طبقات الأطباء لابن أبي أصيبعة، ١: ٢٩-٣٠).

ومعرفته، فهام في ذلك، وبثَّ ما ألقى إليه وأذاعه في من حوله، وهو الذي أمَدَّ ذا القرنين بالقدرة، وأذاق الحلاج طعم الاتحاد والفناء فصاح بما عجز قومه عن فهمه، وانكشف للشبلي فنطق بالوحدة، وإياه خاطب النَّفري وناجى، وهو الذي وقف ابن جني عاجزاً، على فصاحته، عن وصفه، وذاق قضيب البان من حمرة فاهتز وتنتى، وعرفه الشُّوديَّ فآثر العزلة والأسفار وجر الديار، وفيه هام السُّهرورديُّ على وجهه، حائراً يصيح ولا يجيب، وله خلع ابن قسي نعل وجوده، وأذهل سناء ابن سينا، فذهبت به الظُّنون كلَّ مذهب؛ وهو المعنى الذي عرفه الغزالي فعبر عنه، كما عرفه ابن رشد، وألف ابن طفيل في معرفته رسالة حي بن يقظان، وأكرم أبو مدين شعيب بمعرفته، فسار فرحاً بمنحته، مزهواً بما بين حسّاده. كما طلبه ابن عربي الحائمي الطائي واجتهد في طلبه، حتى بلغ في معرفته مرتبة لم يصلها غيره من أقرانه؛ وعنه عبَّر عمر بن الفارض بشعره؛ وهو ليس إلاَّ الوحدة التي باح الحرّالي بسرّها، وعبَّر عنها القنويّ بشعره ونثره.

وأما ابن سبعين الغافقي، فهو بالمعنى أعرف؛ فهو الَّذي أظهر خفيه، وكشف عن أسرارهِ، كما أبان أسرار العبودية لله تعالى، الهادي لدين الحق والمرشد إليه. إن إدراك هذا المعنى والتحقُّق به، لا يتمُّ في نظر الششتري إلاَّ بالتجرُّد، ورفض السوى أو الأغيار، وعدم الاعتداد بالعقل وأوهامه وشكوكه، والاعتقاد بأنَّ الكون وهم، وأنَّ الوجود في الحقيقة واحد، وإن تعدَّدت الأشياء وكثرت الأسماء^(١).

والششتري لا يكتفي بتحديد مسار الطريقة وفكرها العميقة بسندها، بل يعضد ذلك بدفاعه القوي عن رسومها وأوضاعها الظاهرة، فيرى أن ما يعانيه الصوفي الفقير من فقر وفاقة، وما يرتديه من لباس خشن أو مُرَقَّع ليس فيه إلاَّ متبعا للرَّسول صَلَّى اللهُ عليه وسلَّم وصحابته، وهم له في ذلك هداة وأسوة^(٢)، وهو يُعنى

(١) - كما في قوله:

وعُدُّ شَيْئاً لَمْ يَكُنْ غَيْرَ وَاحِدٍ بِالْفَاطِظِ أَسْمَاءُ مَا شَتَّتَ الْمَعْنَى

(ديوانه: ٧٤).

(٢) - ديوانه: ٦١-٦٢، ٢١١، ٣٠٣-٣٠٦.

في ذلك بالخرقة^(٥) عناية خاصة، حتّى إنّه عرف بها واشتهر^(١)، ونعتها في شعره، وتفنّن في وصفها، وسماها إلى مرتبة عالية، فهي رمز للسّرّ الذي يجتمع الصّوفية حوله، وتركوا لأجله الأهل والأوطان؛ إنّها لباس مختلف عن غيره من الألبسة، لا تلبس إلّا على طهر، ولا تقبل أن يجاورها غيرها من الأثواب، فهي لا تلبس لذاتها وإنّما لما ترمز إليه، وما ترمز إليه ليس إلّا الإحساس بالاتحاد بالمعنى الكلي الذي هو طلبه الصوفي وغايته^(٢).

ونجد الششتري، في غمار تأصيله للطريقة ودفاعه عن رسومها، مجادلا لخصم عنيد لا يسميه، ولكنه ينعتة بصفته، إنه الفقيه الذي لا يؤمن إلّا بالظاهر الذي نأى به عن فهم الأسرار والرموز، فهو عنده حاسد وعذول، وجاهل وجهول، وعبد ظاهر وأسير أوهام، فحريّ به أن يبرح واقعه، وأن يتجاوز حاجز غفلته فيصحب العارفين ليتعلم، ويلازم الأسفار لتكشف له الأسرار.

والواقع أن أساس الصّراع والانتقاد بينه وبين فقهاء عصره ومن جاء بعدهم، لم يكن متعلقا بالرسوم بقدر ما كان منصبا على جوهر الطّريقة، ومحورها الذي دارت حوله، وهو القول بالوحدة، فقد تأوّلوا شعره في هذا المجال، فحكموا عليه بالكفر كما كفروا أستاذه ابن سبعين ومحي الدين بن عربي، وكذا صدر الدين القونوي وعفيف الدين التلمساني وابن الفارض وغيرهم. ولعلّ من أبرز من وقف منهم هذا الموقف: أبو حيان النحوي الأندلسي^(٣)، والسفاقسي، وبرهان الدين البقاعي^(٤). ويعد ابن تيمية أشدهم نقدا للصوفية وتمحيصا لأقوالهم؛ فقد نسب إلى الششتري القول بالوحدة، ونبه في فتاويه على الخطر الذي تمثله أزراله في هذا المجال^(٥).

*- في تعريف الخرقة: تاريخا ودلالة واستعمالا، ينظر: عوارف المعارف: ٩٥-١٠١.

(١)- ينظر هذا البحث: ١٤٤، والرسالة البغدادية.

(٢)- الديوان: ١٠٤، ١١١، ١٧٦، ١٩٤، ١٩٦، ٣٧٤، ٣٨٢، ٣٩٧.

(٣)- ينظر نيل الابتهاج: ٢٠٣، وشجرة النور الزكية، ١: ٦٦٤.

(٤)- مصرع التصوف أو تنبيه الغي إلى تكفير ابن عربي: ٢١٣ وما بعدها.

(٥)- مجموع الفتاوى، ٢: ١١٥، ١٢٤، ٢٩٤.

الفصل الثالث

في

تجربته الشعرية

التجربة الصوفية تجربة روحية صادقة وعميقة، تنكشف للصوفي فيها من المعاني والأسرار ما يفوق طاقته التعبيرية العادية، فتصدر عنه عبارات مبهمة موهمة تتجاوز في دلالاتها الألفاظ المعجمية العادية؛ إنه يصوغها بألفاظ قد شحنها بدلالات خاصة به لا تفهم إلا في جوّه وإطاره؛ وهو ما أشار إليه القشيري بقوله: "إنهم يستعملون ألفاظا فيما بينهم، قصدوا بها الكشف عن معانيهم لأنفسهم، والستر على من باينهم في طريقته لتكون معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب، غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها، إذ ليست حقائقهم بمجموعة بنوع من التكلّف، أو مجلوبة بضرب من التصرف؛ بل هي معان أودعها الله في قلوب قوم، واستخلص لحقائقها أسرار قوم"^(١). كما أشار ابن خلدون إلى هذا بقوله: "فلا يُظنّ أنّ ألفاظهم التي اصطلحوا عليها تفيد غيرهم، تصور الحقائق معانيها، وإنّما تواضعوا عليها للكلام فيما بينهم، لا لخطاب من لم يذق أذواقهم"^(٢).

وقد وجد الصوفية في الشعر، لما يتميز به من رقة الألفاظ، وتدفق المشاعر، وتنوع الموسيقى والإيقاع، واتساع العبارة لأساليب الإشارة والرمز، والتصوير والخيال، الإطار المناسب، والأداة الطيبة، فعبّروا بوساطته عن وجدهم وأذواقهم، فأضحى للشعر عندهم، إبداعا واستشهادا، المترلة الرفيعة، ولا أدلّ على ذلك من قول لسان الدين بن الخطيب في هذا الشأن، معلّلا اتكائه على الشعر، واعتماده عليه: "واستكثر من الشعر لكونه من الشجرة بمترلة النسيم الذي يحرك عذبات أفئدتها، ويؤدي إلى الأنوف روائح بستانها، وهو الزمار الذي ينفخ الشوق في يراعتة، والعزيمة التي تنطق بجنون الوجد من ساعته، وسلعة ألسن قنائص الأذواق، به عبر الواجدون عن وجدهم، وأشار المحبون إلى قصدهم، وهو رسول الاستلطاف، ومتزلّ الألفاف، اشتمل على الوزن المطرب، والجمال المعجب

(١) - الرسالة القشيرية: ٥٣.

(٢) - شفاء السائل: ٧١، والمقدمة، ٢: ٥٨٦.

المغرب، وكان للألحان مركبا، ولا تفعال النفوس سببا، فلا شيء أنسب منه للحديث في المحبة، ولا أقرب للنفوس الصّبة^(١).

وقد كان للشعراء الصوفية الفضل في الارتقاء بالشعر إلى أعلى، والتحليق به في عالم المعاني الروحية العميقة؛ فهم وإن استأنسوا بما قيل في الغزل بنوعيه العفري والمادي، وما قيل في وصف الخمر من أشعار، فقد تجاوزوها وأثمرت جهودهم أدبا راقيا في أساليبه ومعانيه^(٢)، دفع الدكتور زكي مبارك إلى التعصب له، فأجاب من أنكر قيمة الأدب الصوفي، بحماسة وتحدّ قائلا: "أي والله، كان للصّوفية أدب هو أعلى وأشرف من أدب البحري والمني وأبي العلاء، ولكن طافت بالناس طائفة من الجهل، فتوهّموا أنّ لا صلة بين الأدب والدين، وراحوا يقفون فيما يتخيرون عند الكتاب والشعراء الذين ألفوا الروح المدنية، واتّخذوا غذاءهم من الكؤوس المترعة، والوجوه الصباح"^(٣).

لقد أشرنا من قبل إلى آثار الششتري الشعرية، وألحنا إلى أنّها تحتلّ في جملة آثاره الصّدارة، وأنّها الدالة على فكره، والمعيرة بعفوية وصدق عن تجربته الصّوفية، على الرغم مما سجلناه حولها من ملاحظات توثيقية^(٤).

وأشعاره التي يضمّنها ديوانه^(٥): قصائد ومقطعات وموشحات فصيحة، وموشحات مزّجمات^(٦) وأزجال، ولكن متى بدأ الششتري نظم الشعر؟ وأي هذه الأشكال الشعرية كان له السبق عنده؟ إننا لا نجد جوابا مقنعا عن هذا لانعدام الأخبار في هذا الشأن؛ فما وجدناه هو ما أورده ابن عحّية في حادثة تحوّل

(١) - روضة التعريف، ١: ١٠٣-١٠٤، والموافقات للشاطبي ١: ٨٣.

(٢) - ينظر في النثر الصوفي: حكم ابن عطاء الله السكندري، ومواقف النفري، واجتهالات أبي حيان التوحّيدي في إشارات الإلهية، وغيرها.

(٣) - التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق، ١: ٣٠.

(٤) - ديوانه: ١٦٣.

(٥) - أي ديوانه الذي حققه د. علي سامي النشار.

(٦) - للموشح المزمّ أو العروس هو الموشح للمحون (دار الطراز: ٣٥).

الششتري إلى السبعينية، حين وجهه شيخه ابن سبعين إلى الخطوات الأولى في الطريق، وأملى عليه مقطعا زجليا كان منطلقه في بناء نص زجلي مكتمل^(١) وأحكاما تأثرية، عبر فيها أصحابها عن إعجابهم بشعر الششتري كله، قصائد وموشحات وأزجالا؛ فمما ذكره الغبريني، قوله: "وله تقدم في علم النظم والتشريع على طريقة التحقيق، وشعره في غاية الانطباع والملاحة، وتواشيحه ومقطعاته ونظمه الهزلي الزجلي في غاية الحسن"^(٢).

١- شعره العمودي:

وهو شعره الذي التزم فيه فنيات القصيدة العربية، والذي إذا أردنا ترتيب نصوصه، من حيث حجمها، فإننا نجدها تتوزع على النحو الآتي:

- المقطعات، وعددها: خمس وعشرون مقطعة (٢٥).
- القصائد المتوسطة، وعددها: عشر قصائد (١٠).
- القصائد الطوال، وعددها: ثلاث قصائد (٣).
- المنحسمات^(٣)، وعددها: خمسة واحدة (٥).

غير أننا إذا قرأنا هذه النصوص قراءة نقدية توثيقية، فلأنه يمكننا تسجيل الملاحظات الآتية:

- أ- هناك نصوص يشك في نسبتها للششتري، وذلك لضعف مستواها الفني، وخلوها من النزعة الصوفية بعامة، ونزعة الشاعر بخاصة؛ فهي إلى الشعر الخمري، والشعر الغزلي المادي أقرب، كما هي الحال في النصوص: (٥ و ٧ و ٢٠ و ٣٠) وهي نصوص ساقطة من مخطوط الظاهرية.
- ب- اختلاط شعره بشعر غيره في النص الواحد، كما في المقطوعة: (٢٩)؛ فقد عزا ابن الخطيب ثلاثة من أبياتها الخمسة إلى ابن سبعين^(٤).

(١)- إيقاظ المهمل، ١: ٢٨.

(٢)- عنوان الدراية: ٢١٠.

(٣)- الديوان: ٢٤٥ (وقد حسم فيها قصيدة شيخه ابن عربي والتي مطلعها:
أنا القرآن والسبع المثنائي وروح الروح لا روح الأواني

(٤)- روضة التعريف: ١: ٦٠٦.

وقد سلك الششتري في شعره العمودي مسلك المحدثين، واستوحى طرائقهم، ولكنه غالى في تبسيط العبارة وتيسيرها؛ فالشعر عنده وسيلة لا غاية، وسيلة للتعبير عن تجربته الروحية وتبليغها إلى الناس عامة وخاصة، بل إننا نجده، أحيانا يقترب بشعره من النظم التعليمي، وتعدّ القصيدة النونية مثالا بارزا لذلك^(١).
ج- ما يمكن ملاحظته كذلك هو أنّ الصّواب لم يحالف المحقق، أحيانا، في ضبط النصوص، كما خالفه، أحيين آخر، في عملية تأصيل الألفاظ العامية، المغربية والأندلسية والمشرقية، ولعلّ مردّ ذلك يعود إلى صعوبة الإحاطة باللّهجات العامية في بيئاتها المختلفة^(٢). ما يسجّل كذلك هو الاختلاف البين، أحيانا بين نصوص الديوان في نسخته المحققة، ونسخة الظاهرية المخطوطة، وكذا النصوص الواردة في مراجع أخرى^(٣).

ثمّ إنّ ما أورده المحقق في كثير من هوامشه، من اختلاف بين المخطوطات الكثيرة المعتمدة، نرى أنه كان يحسن إثبات بعض ما أورده في الهامش في المتن، لوضوحه ودقته ومناسبته^(٤)، سعيًا في الاقتراب بالنص من أصله.

٢- موشحاته :

إنّ ما كتب حول الموشح، تعريفًا وتأصيلًا كثير، لذا لا نرى في تكرار ما قيل في هذا المجال جدوى، غير أنّ ما نلاحظه هو تمكّن الششتري من هذا الفن الشعري الأندلسي وممارسته إتياء ممارسة العارف بدقائقه الفنية، مما يدل على سبق تجربته الأدبية بتجربته الصوفية، على الرغم من ضنّ المصادر التي ترجمته بأخباره قبل تصوفه، و هو في هذه التجربة، و على الرغم من براعته في نظم الموشح الفصيح،

(١)- وهي القصيدة التي قال ابن الخطيب إنها؛ وإن كانت شهيرة، ومشتتة على إشارات الصوفية وأقاربهم، "من باب اللسان عاملة"، (روضة التعريف ١ : ٦٠٩).

(٢)- ينظر الديوان: ٢٢٤.

(٣)- ينظر روضة التعريف، ١ : ٦٠٢.

(٤)- ينظر الديوان: ٧٢، ٢٢٥.

أميل إلى الموشح المزُم^(١)، فقد تعدّت مزملاته موشحاته، إذ أحصيت عددها موجدته حمسا وثلاثين موشحة (٣٥)، وأربعين مزلّة (٤٠)، مع إغفال بعض ما أورده المحقق من نصوص مستخرجة من مصادر مغربية في الملحق لغلبة الظنّ بأنّها من وضع مريدي الشاذليّة المهيّين للشاعر، وغيرهم؛ فهي وإن كان ناظموها قد قاربوا في بعضها معاني الششتري وطريقته، فإنّ التكلف فيها باد لا يخفى، كما أنّها تتحدّر في نسخها، وأساليبها، إلى مستوى من الركاكة واضح؛ ولعلّ الشيخ أحمد زروق قصد ما بقوله: "وقد نسج الناس على منواله كثيرا، فما أهرقوا ولا أرعّدوا، ولا قاموا ولا قعدوا إلّا ما قلّ ونذر، لأهم إن أصابوا علما أخطأوا حالا وبالعكس"^(٢).

٣- أزجاله:

الزجل فن شعري قدم قدم الموشح، عامّي اللغة، ووثيق الصّلة بالأغنية الشعبية التي تمثّل بالنسبة للفنين أساس الارتكاز في بناء نصوصهما في مرحلة النشأة، ليعرف كلّ منهما بعد ذلك خصوصيته واستقلاله، وإن تشابها في شكل البنية وعناصرها.

وقد عبّر الزجل عن موضوعات اللّهُو والمجون في بداءته، ثم تطوّر فغاض به أصحابه موضوعات الشعر الفصيح، من مدح ورثاء، وزهد وتصوف، وبرز فيه أعلام، أشهرهم أبو بكر بن قرمان القرطبي، إمام صنعة الأزجال دون منازع، ومدغليس من بعده^(٣).

(١)- إن محاولة التفريق بين الموشحات الفصيحة والملاحونة أو المزلّة في ديوان الششتري، هي اجتهاد من الباحث، لأنّ المحقق لم يشر إلى ذلك.

(٢)- نيل الانتهاج للتيكّي، هامش الديباج للمذهب لابن فرحون: ٢٠٢.

(٣)- ينظر: اللّحيرة لابن بسام، ١/١: ٤٦٩، والمغرب في حلى المغرب ١: ١٠٠، والمقدمة ٢: ٧٧٨، (وقد رأى ابن عجلون أنّ الزجل متأخر في نشأته عن الموشح، ومنسوج على منواله، ولكن بلغة ملحونة)، والزجل في الأندلس للدكتور عبد العزيز الأهماني: ١-٢.

وكان أول من طوع الزجل لموضوعات التصوف عبد الحق بن سبعين، غير أنه لم يشتهر في ذلك شهرة تلميذه الششتري، الذي أضحي بعد ذلك مدرسة لها أتباعها في عصره وبعده، تغنياً واحتذاءً^(١).

وقد أحكم الششتري صناعة الزجل، وبلغ فيها مستوى فنيا لقي القبول والاستحسان، فقد أشار الغبريني إلى أزجاله فقال مستحسناً: "ونظمه الزجلي في غاية الحسن"^(٢)، وقال ابن عباد الرندي، بعد إشارته إلى صعوبة كلام ابن سبعين: "وأما أزجاله ففيها حلاوة وعليها طلاوة، وأما مقطعات الششتري وأزجاله فلي فيها شهوة وإليها اشتياق"^(٣).

وأما ابن تيمية، فقد ذكره ضمن شعراء وحدة الوجود، وأشار إلى أزجاله، وأنها وسيلته في إيصال أفكاره إلى غيره، فقال: والششتري صاحب الأزجال، الذي هو تلميذ ابن سبعين"^(٤).

وقد أحصيت أزجاله فوجدتها ثلاثين (٣٠) نصاً، تخللت ديوانه وشامت موشحاته ومزمناته، في بنائها وغناها الموسيقي والإيقاعي، وقدرتها التعبيرية عن أدق المعاني الصوفية وأعمقها.

غير أن ما يمكن ملاحظته هو تأثير الششتري طريقة أوائل الوشاحين والزجالين، كإبن بقي، وإبن قرمان القرطبي؛ فهو يعارض إبن قرمان في بعض نصوصه، ويستوحي بعض خرجاته، كما يقتبس بعض أساليبه وألفاظه، ولكن في سياق جديد هو سياق التعبير عن التجربة الروحية، لا المتعة المادية^(٥).

(١) - وقد اشتهر منهم: لسان الدين بن الخطيب، والحراق، وعبد الغني النابلسي، وغيرهم.

(٢) - عنوان الدراية: ٢١٠.

(٣) - الرسائل الكبرى: ١٩٧، تاريخ فلسفة الإسلام لإحيى هويدي، ١: ٣٣٤.

(٤) - مجموع فتاوى إبن تيمية، ٢: ٢٩٤.

(٥) - وذلك في مثل قوله: خلج العذار، فسادى صلاح، مطبوع أنا، في غير ضمان، من هـ عام يتقصّر، ومضى قردي قدّامي بقزّل، وغيرها، ينظر ديوانه: ١٨، ٤٠، ٦٠، ٢٨٢، ١٠٤، ٥٩٤، ٧٢٢، ٧٩٨.

إنَّ قراءة أَرْجاله قراءة توثيقية تقفنا على ملاحظتين بارزتين تتعلقان بنسبة أشعاره إلى غيره، وأشعار غيره إليه: فأما ما نسب من شعره إلى غيره، فنصوص وجدت في ديوانه، كما أنَّها موجودة في ديوان أبي مدين شعيب، و"الجواهر الحسان"، منسوبة إلى أبي مدين، وهي من حيث مطالعها كالآتي:

- ١- طَابَتْ أَوْقَاتِي فِي حَبِيبٍ هُوَ لَنَا ذِكْرُهُ دُخْرِي^(١)
- ٢- تَعَلَّمْ يَا خَلِيٍّ أَنْ خِصَّالِي رَشَفُ الْمَصَّالِي^(٢)
- ٣- زَارَنِي حَبِيبِي وَطَابَتْ أَوْقَاتِي وَسَمَّحَ لِي الْحَبِيبُ^(٣)
- ٤- أَعَيْنِي لَازِمِ السُّهْرِ طُـوْلَ اللَّيْلِ^(٤)
- ٥- لَوْ كُنْتَ ذَا اتِّصَالٍ أَبْصَرْتَ لِلْعُـلَا وَإِنْ تَمَّ ثَلَا^(٥)
- ٦- صَحَّ عِنْدِي الْخَبَرُ وَسَرَى فِي سِرِّي عَيْنُ عَيْنِ الْفَكْرِ^(٦)
- ٧- انْظُرْ فِي مِرَاكِ انْظُرْ فِي مِرَاكِ أَلَّذِي تَرَى فِيهَا أُنْتُ هُوَ ذَاكَ^(٧)

مقطع من نص مكوّن من البيت الأول والقفل الذي يليه، وهو كالآتي:

- ٨- أَلَاخَ مَا غَابَ عَنِّي وَشَمْلِي مَجْمُوعٌ مَا يَفْتَرَا
- جَمِيعُ الْعَوَالِمِ رُفِعَتْ عَنِّي وَضَوْءُ قَلْبِي قَدْ اسْتَفَاقَ
- تَرَانِي غَائِبٌ عَنْ كُلِّ أَيْنٍ كَأَسْ الْمَعَانِي حُلُوُ الْمَذَاقِ

(١)- الديوان: ٣٢٤، وديوان أبي مدين: ٧٣، والجواهر الحسان: ٣١.

(٢)- نفسه: ٣٤٩، نفسه: ٧٤.

(٣)- نفسه: ٨٩، نفسه: ٧٦، والجواهر الحسان: ٣٥.

(٤)- نفسه: ٣٩٣، نفسه: ٧٨، نفسه: ٣٩.

(٥)- نفسه: ٢٢٢، نفسه: ٨٣.

(٦)- نفسه: ١٦٥، نفسه: ٨٤.

(٧)- نفسه: ٢٠٣، نفسه: ٩٠.

وقد تجلّى ما كان مخفي والكون كلّه طوّثو طيّ
منيّ عليّا دارت كؤوسي من بعد موتيّ ثرائيّ^(١)

لقد وردت هذه النصوص في المصادر المذكورة أسفله، مع اختلاف طفيف في بعض الحركات والحروف والكلمات، والراجع أن هذه النصوص، هي للششتري، وذلك للاعتبارات الآتية:

١- تأخر الزجل الصوفي في الظهور عن زمن أبي مدين شعيب.

٢- لم ينقل عن أبي مدين أنّه كان شاعرا زجالا.

٣- إن كلا من ديوان أبي مدين والجواهر الحسان، لا يبدو أن يكون جميعا شعريا، تمّ في زمن متأخر جدّا عن زمن المؤلف، وقد ضمّ أشعاره وأشعار غيره^(٢).

٤- إنّ هذه النصوص هي أقرب إلى منزع الششتري أسلوبا وفكرة؛ فهي تنسجم مع طريقته في التقسيم والتكرار، كما أنّها تعبر عن الفكرة العميقة التي دار حولها في شعره كلّها، وهي فكرة الوحدة المطلقة، ولم يعرف عن أبي مدين أنّه من أصحابها، فهو يذكر ضمن أصحاب وحدة الشهود، وهي شعار تصوّف السنّي المعتدل.

وأما أشعار غيره المنسوبة إليه، فقد ذكر لسان الدين بن الخطيب في نفاضة الجراب^(٣) أنّه نظم أزجالا على طريقة الششتري، ثم ذكرها بنصّها، وعددها سبعة. نجد خمسة منها في ديوان الششتري منسوبة إليه، ويتأكّد هذا الأمر بما أورده ابن خلدون في المقدّمة من أنّ لسان الدين بن الخطيب نظم أزجالا نحا فيها منحى الششتري، وذكر مطلقين لنصين هما النصان^(٤): الأول والثاني من النصوص المذكورة أسفله^(٥):

(١)- ديوانه: ٣٦٩، ديوان أبي مدين: ٩١-٩٢.

(٢)- ينظر: الجواهر الحسان، مقدمة المحقق: ٦-٧.

(٣)- نفاضة الجراب، ٣: ٢٠٣ وما بعدها.

(٤)- وتجدر الإشارة هنا إلى أن المحقق لم يشر إلى هذا الأمر، ولعله لم يقف عليه.

(٥)- المقدمة، ٢: ٧٨٠-٧٨١.

- ١- بَيْنَ طُلُوعٍ وَبَيْنَ نُزُولٍ اخْتَلَطْتَ لَكَ الْفُزُولُ
وَقَبْلَى مَنْ لَمْ يَكُونُ وَبَقَى مَنْ لَمْ يَزُولُ^(١)
- ٢- الْبُعْدُ عَنْكَ يَا ابْنِي أَكْبَرُ مَصَانِي
وَحِينَ حَصَلَ لِي قُرْبُكَ سَيِّئْتُ قَارِي^(٢)
- ٣- مَنْ عَوَّلَ عَلَى صَقْلُو وَلَمْ يَلْتَفِتْ عَقْلُو
يَتَحَذَّقُ إِذَا يَتَلَفُفُ فَضَلُّو يَتَحَقَّقُ^(٣)
- ٤- دُرُ بَحَالِ الرَّحَى حَتَّى لَسَ يَبْقَى عِنْدَكَ يَا ابْنِي فِي الْحَيِّ حَيَّ^(٤)

٤- الخرجة وأنواعها في موشحاته وأزجاله:

تمثل الخرجة في فن الموشحات والأزجال الأساس الذي تبنى عليه، فقد أشار ابن بسام إلى قيمتها عند أوائل الوشاحين، فقال: "أول من صنع أوزان الموشحات بأفقتنا واخترع طريقتها في ما بلغني، محمد بن محمود القبري الضرير، وكان يصنعها على أشطار الأشعار، غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة، يأخذ اللفظ العامي والعجمي ويسميه المُرَكَّز، ويضع عليه الموشحة"^(٥)، كما فصل القول في ذلك ابن سناء الملك، مشيراً إلى قيمتها وطبيعتها وشروطها، إشارات تنم عن دراية وإعجاب، فقال: "والخرجة عبارة عن القفل الأخير في الموشح، والشرط فيها أن تكون حجاجية من قِبَلِ السُّخْفِ، قُزْمَانِيَّة من قِبَلِ اللَّحْنِ، حارة محرقة، حادة مُنْضَجَّة، من ألفاظ العامة ولغات الدَّائِصَةِ... والخرجة هي أبزار الموشح وملحه وسكره، ومسكه وعنبره، وهي العاقبة، وينبغي أن تكون حميدة، والخاتمة، بل السابقة وإن كانت الأخيرة"^(٦).

(١)- الديوان: ٢١٦.

(٢)- نفسه: ٩٩.

(٣)- نفسه: ٢٢٥.

(٤)- نفسه: ٢٩١.

(٥)- الذخيرة ١/١: ٤٦٩.

(٦)- دار الطراز في عمل الموشحات: ٤٠-٤٣.

فالأصل في المركز أو الخرجة إذاً أن تكون لغتها عامية أو أعجمية، غير أنها
يمكن أن تكون مُعرَبة في موشحات المديح، وهي من حيث طبيعتها صنفان: صنف
مؤلف مخترع لا يقدر عليه إلا الراسخون في الصنعة، وصنف مستعار يلجأ إليه
غيرهم من الوشاحين^(١).

كما أشار إلى نوع الانتقال إلى الخرجة فقال: إنه يجب أن يكون: "وَبَا
واستطرادا وقولا مستعارا على بعض الألسنة... ولا بدّ في البيت الذي قبل الخرجة
من قال أو قلت أو قالت، أو غنّى أو غنّيت أو غنّت"^(٢). هذا عن الخرجة نظرياً،
فماذا عن الخرجة في شعر الششتري؟

إنّ الناظر في خرجات الششتري يقف على تنوعها عنده، وهو تنوع ينبني
على معرفة نظرية، كما يستند إلى اطلاع واسع وعميق على تطبيقاتها في الموروث
الشعري الأندلسي عامّيه وفصيحته.

إنّ الخرجة في شعره عربية صرف، وهي إمّا معربة أو عامية، وقد حافظ
على شرط الانتقال إليها في بعض النصوص، ونزح إلى التخفيف من جدّة النقلة،
والتخلي عنها في نصوص أخرى، فيجعل الخرجة جزءاً من بناء النص، يخلص إليها
دون إشعار، "لارتباطها عضويًا بنسيج القصيدة"^(٣). فمن خرجاته التي يشعر في
الانتقال إليها بلفظ غني أو أنشد، قوله:

أَمِنَ الَّذِي يَفْنَى فِي حُبِّنَا
وَيَفْهَمُ الْمَعْنَى مِنْ حَيْنَا
يَقُلْ لِمَنْ غَنَى يُنْشِدُ لَنَا

(١) - المصدر نفسه: ٤٠-٤٥.

(٢) - لقد تجنّب الششتري الألفاظ الأعجمية في شعره، فلا يجدها عنده لا في المرحلات ولا في
المتون، وهو مما يميز به عن غيره.

(٣) - الخيال والشعر في تصوف الأندلس: ٣٦٠.

عُزْبَانُ تُرِيدُ تَمْشِي أَجَلُ شَيْءٍ
كَمَا مَشَى قَبْلِي غَنِيْلَانُ مَسِي^(١)

ومن تلك التي ينتقل إليها بلفظ قال، قوله:

بَذَا قَالَ مَنْ لُر ذِكْرُ وَرُوْءِ
فَمَنْ لَمْ يَسْتَلْ صَارِم هَذَا الْمَلَا حِم^(٢)

وهناك نصوص أخرى، يخلص إلى الخرجة فيها بصيغة الأمر بالفعل أو بتركه، مشعرا بأن نصّه معارض لنصّ شاعر آخر في موضوع متجانس أو مختلف، وهو ما يتفق ومبدأ التحلية والتحلية في التجربة الصوفية، ومنها قوله:

دَغَ مَنْ أَشَدَّ فِي بَذَرِهِ يَا ابْنِي
رُبُّ لَيْلٍ ظَفِرَتْ بِالْبَذَرِ وَتُحْوَمُ السَّمَاءُ لَمْ تُذَرِ^(٣)
وقوله:

وَحَلَّى مِنْ أَنْشَدَ:

مَضِيَتْ أَنْ نَزْرُهُ وَيَجْحَدُ فِي دَارٍ وَهُوَ دَاخِلٌ فِي شَانٍ قَابِلِ^(٤)
وقوله مُرَغَّبًا:

وَأَطِيعْ فِي هَوَاكَ مَنْ غَنَى
جَرَّرَ الذَّنِيْلَ أَيْمًا جَرًّا وَصَلِ الشُّكْرَ مِنْكَ بِالشُّكْرِ^(٥)

ومن الأمثلة التي تحفّ فيها حدة النقلة إلى الخرجة، قوله:

قَوْلِي لَسْ يَفْهَمُوا إِلَّا مَنْ هُوَ مِثْلِي
سِلْكُ عَفْدِي اتَّقَرَّ وَبَذَا لِي دُرِّي

(١) - الديوان: ٢٩٥.

(٢) - نفسه: ١٩٨.

(٣) - نفسه: ١٦١.

(٤) - نفسه: ٢٠٨-٢٠٩.

(٥) - نفسه: ١٦٤.

انْظُرُوا يَا جَوَارِ إِيَّانِي فِي سُكْرِي^(١)

غير أن هناك أمثلة كثيرة تغيب فيها النقلة تماماً، كما في قوله:

لِلنَّبِيِّ الرَّسُولِ زَادَ	شَوْقِي الْعَبِيدِ
رَبُّ قَرَّبَ وَصُولِ	مَنْ شَكَا بِالْبُعْدِ
عَلَّ رِيحَ الْقَبُولِ	يُذْنِبِي مِنْ قَصْدِي
جَارَ عَلَيَّ الزَّمَانِ	فِي هَوَى مَنْ تُذْرِي
صُمْتُ عَنْهُ أَوَانِ	وَجَعَلْتُو فِطْرِي ^(٢)

وقوله:

والمعاني هُذَاتِكْ	لَا تَكُنْ مِنْهَا خَائِبِ
مَنْ عَشِيقِي بِنِيَا	وَيَكُنْ بِيَا مَوْلُوعِ
بِهَ نَطِيبَ وَهُـ بِيَا	وَيَرَانِي مَحْمُوعِ ^(٣)

أ- الخرجة المكررة:

يعد تكرار الخرجة من أبرز مظاهر التكرار^(٤)، في شعر الششتري، وهو تكرار عمودي، وآخر أفقي، أما التكرار العمودي فيكون في النص الواحد، وهو إما كلي أو جزئي، فالكلي هو أن تكون الخرجة نسخة مطابقة للأفعال المتماثلة في النص الواحد، كما في قوله:

اسْمَعْ يَا نَفْسِي كَلَامَ وَهُوَ كَلَامُكَ فِكْرُكَ وَصَوْتُكَ كَمَا الْأَحْرُوفُ نِظَامُكَ^(٥)

فهذه خرجة مماثلة لبقية أفعال النص مماثلة تامة.

وأما التكرار الجزئي، فهو تكرار الجزء الثابت في الأفعال والخرجة، إلى جانب الجزء الآخر المتغير، كما في قوله:

(١)- المصدر السابق: ١٦٦.

(٢)- نفسه: ١٤٧.

(٣)- نفسه: ١٩٢.

(٤)- ينظر هذا البحث: ١٩١.

(٥)- نفسه: ١٩٠.

دَغَ مَا يُقَالُ مِنَ الْمُحَالِ تَمَّا حَفَى أَوْ تَمَّا ظَهَرَ
مَا النَّاسُ إِلَّا كَمَا الْخِيَالُ فَانْظُرْ إِلَى مَا سَلَكَ الصُّورُ^(١)

فالجزء الثابت في هذه الخرجة، وهو المكرر في بقية الأقفال، هو الجزء الثاني، وأما الجزء الأول فمتغير في النص.

وأما التكرار الأفقي فهو تكرار الخرجة الواحدة في أكثر من نص،

كتكراره الخرجة:

عُرَيَّانُ يُرِيدُ نَمِشِي أَجَلُ شَيْ
كَمَا مَشَى قَبْلِي غَنِيْلَانُ مَشَى

ثلاث مرّات^(٢)، وتكرار الخرجة المستعارة من ابن زيدون:

يَا لَيْلُ طُلْ أَوْ لَا تَطُولُ فَرَضْ عَلَيَّ سَهْرَكَ
لَوْ بَاتَ عِنْدِي قَمَرِي مَا بَتَ أَرْغَى قَمَرَكَ
مَرَّتَيْنِ^(٣).

ب- الخرجة المؤلفة المخترعة:

إنّ مما تتميز به خرجات الششتري أنّها مؤلفة مخترعة في الغالب، وهي نوعان: خرجات مؤلفة تأليفا صرفا، وأخرى مؤلفة من عناصر مستمدة من نصوص أخرى، فأما الخرجات الصرف فهي التي يخترعها الشاعر بدءا أو انتهاء، وتأتي معبرة عن فكرة النص الرئيسة أو مكملة لها، قد أحكم تأليفها، وتفنّن في نسجها بشكل يدلّ على مقدرة فنية، ومهارة في الصنعة، ومثال ذلك، قوله:

وَلَا يَتْرُكُ الْخَضُورُ وَلَا يُهْمِلُ الشُّرُوطُ
مَا بَقِيَ لِي مَا تُقُولُ قَدْ طَبَعْتَ لَكَ يُقُولُ

(١) - الديوان: ١٤٥.

(٢) - نفسه: ٢٨٨، ٢٩٥، ٢٩٩.

(٣) - نفسه: ١٤٩، ١٥١، وديوان ابن زيدون: ٦٣.

غَيْرَ أَنْ ذِي الْأُمُورِ لَسْ هِيَ مِنْ طَوْرِ الْعُقُولِ^(١)

وقوله:

وَصَوَّرَ زِينَتِي	خَلَقَنِي مِنْ لَا شَيْءٍ
وَكَرَّمَنِي	شَرَّفَنِي بِخِطَابِهِ
عَفَا عَنِّي	سُبْحَانُ تَعَالَى
وَاصْطَلَّ ثَنَالٌ	نَزَّمَنِي وَقَالَ
وذو الكمالات ^(٢)	اللَّهُ ذُو الْجَلَالِ

وأما النوع الآخر من المخرجات التي يستثمر الشاعر في تأليفها ثقافته الدينية

والأدبية، فمثالها قوله:

تَبَقَّى عَلَى الْعَهْدِ مَا تُحُولُ	إِنَّ لِدِينِ الْهَوَى مَوَائِقَ
وَتَرْتَسِمُ فِي الْحَشَا وَتُنْقَشُ	قَدْ أَتَبَتَهَا يَدُ الضَّمَائِرِ
وَفِي قَتِيلُ الْهَوَى وَمَا غَشَّ ^(٣)	وَنَقَرًا يَوْمَ "تُبْلَى السَّرَائِرِ"

وقوله:

جَاوَبْتَنِي بِلُغَاتِي	كَلَّمَا نَادَيْتُ الْأَنْوَانَ
فِي وَجْهِ وَدِي مُخْتَفِيًا	قَبْلَ هَذَا كُنْتُ كَنْزًا
وَتَنَكَّرْتُ عَلَيَّ ^(٤)	فَتَعَرَّفْتُ لِذَاتِي

(١) - المصدر السابق: ٢١٨.

(٢) - نفسه: ٢٠٦.

(٣) - نفسه: ١٧٦، ٢٦٨، وقد نظر الشاعر في تأليف هذه المخرجة إلى قوله تعالى: ﴿إِنَّ عَلَى

رَجْعِهِ لَقَادِرٌ، يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ﴾ (الطارق، الآية: ٨-٩).

(٤) - نفسه: ٣١٥.

وقد نظر في تأليفه هذه الخرجة إلى الأثر الذي يتناقله الصوفية، ونصه:
 "كنت كثرًا لا أعرف، فأردت أن أعرف، فخلقتُ خلقًا، وتحببت إليهم بالنعم،
 حتى عرفوني، فحي عرفوني"^(١).

ج- الخرجة المستعارة:

ومن أنواع خرجاته: الخرجة المستعارة من التراث الشعري الأندلسي،
 فصيح وعامية، يوردها الشاعر بنصها، أو محوَّرة على نحو يتسق ومذهبه الصوفي،
 انزياحا بالنص من مجاله الأصل، إلى مجال جديد هو عالم الشاعر الصوفي، ومثاله
 قوله:

شَعَرْتُ بِبَا وَالشُّعُورُ	مَنِّي إِلَيَّا ظَهَرُ
كُلُّ الْأَسَامِي إِيَّا قُشُورُ	وَذَاتِي هُـ عَيْنُ الْخَبَرُ
لَمَّا خَفِيتُ مِنَ الظُّهُورُ	أَنْشَدْتُ لَيْلًا فِي الْقَمَرُ
يَا لَيْلُ طُلْ أَوْ لَا تَطُولُ	فَرَضْتُ عَلَيَّا سَهْرَكَ
لَوْ بَاتَ عِنْدِي قَمَرِي	مَا بَتَ أَرْغَى قَمَرَكَ ^(٢)

وقوله:

وَأَتَّخِذُ شِرْعَةَ الْهُدَى حِصْنًا
 تَلْقَى فِيهِ النُّجَاةَ وَالْأَمْنَا
 وَأَطِيعُ فِي هَوَاكَ مَنْ غَنَى

(١)- ذكره ابن الدباغ، وقال: إنه ورد في بعض الكتب المرولة على بعض الأنبياء عليهم السلام
 (مشارق أنوار القلوب: ١٢٣).

(٢)- وهي مستعارة من مقطوعة لابن زيدون، غير أن البيت الأول محوَّر عند الششتري،
 وأصله:

يَا لَيْلُ طُلْ، لَا أَشْتَهِي إِلَّا بِرِصْلٍ قِصَرِكَ

(ديوانه: ٦٣).

جَرَّرَ الذِّلَّ أَيْمًا جَرًّا وَصَلَ الشُّكْرَ مِنْكَ بِالشُّكْرِ^(١)

وقوله كذلك:

كَلَامِي اسْمَعْ وَاعْرِفْ وَافْهَمْنِي
أَنْ عَنَّكَ وَغِيبْ عَنِ الْأَيْنِ
دَغْ مَنْ أَشْشَدَّ فِي بَذَرِهِ يَا بُنِي
رُبَّ لَيْلٍ ظَفِرْتُ بِالْبَذْرِ وَتَجُومُ السَّمَاءِ لَمْ تَذَرِ^(٢)

إنَّ هذه التَّمَاذِجَ المُنْتَخَاةَ من خُرُجَاتِ الشُّشْتَرِيِّ تَبْرُزُ بوضوح سعة إطلاعه في التُّرَاثِ الشُّعْرِيِّ الأَنْدَلُسِيِّ في عَصْرِهِ وَقَبْلَهُ، كَمَا تَبَيَّنَ بِجَلَاءِ انْتِقَائِيَّتِهِ وَبِرَاعَتِهِ فِي تَوْظِيفِ المَقَاطِعِ المَحْتَزَّاةِ من نصوص غَيْرِهِ، وَتَوْجِيهِهَا تَوْجِيهًا يَتَنَاقَمُ وَطَرِيقَتُهُ الصُّوْفِيَّةُ شَكْلًا وَمَعْنَى.

وَقَدْ جَعَلَ الشُّشْتَرِيُّ اللَّهْجَةَ الأَنْدَلُسِيَّةَ أَصْلًا فِي أَزْجَالِهِ، لَكِنَّا لَا نَعْدُمُ وَجُودَ بَعْضِ الأَلْفَاظِ العَائِدَةِ فِي أَصُولِهَا إِلَى لَهْجَاتٍ مَغْرِبِيَّةٍ أَوْ مَشْرِقِيَّةٍ، وَلَا غَرَابَةَ فِي ذَلِكَ، لِأَنَّهُ، وَكَمَا ذَكَرْنَا مِنْ قَبْلُ، كَانَ كَثِيرُ الرِّحْلَةِ، وَدَائِمُ التَّنَقُّلِ بَيْنَ حَوَاضِرِ العَالَمِ الإِسْلَامِيِّ، فِي مَغْرِبِهِ وَمَشْرِقِهِ^(٣).

غَيْرَ أَنَّ مَا يَلَاحِظُ فِي أَزْجَالِهِ، هُوَ خُلُوقُهَا مِنَ الأَلْفَاظِ الغَرِيبَةِ، إِلَّا مَا جَاءَ فِيهَا مِنْ أَسْمَاءِ بَعْضِ الأَشْيَاءِ النَّادِرَةِ، وَهِيَ قَلِيلَةٌ، وَفِي نصوص مَحْدُودَةٍ فِي دِيْوَانِهِ^(٤).
وَقَدْ اسْتَشْرَعَ الشُّشْتَرِيُّ وَغَيْرُهُ مِنْ شُعَرَاءِ الصُّوْفِيَّةِ اصطِلَاحَاتِ العُلُومِ المَخْتَلِفَةِ فِي خَطَائِمِهِمُ الصُّوْفِيَّةِ، وَمَا فَعَلُوهُ فِي مَجَالِي المَعْرِفَةِ وَالأَدَبِ أَشْبَهَ بِالثَّوْرَةِ، لَكِنَّا

(١) - الدِّيْوَانُ: ١٦٤، والخُرْجَةُ: مُطْلَعُ مَوْشَعِ لَابْنِ بَاجَةَ فِي مَدْحِ أَبِي بَكْرٍ بَنِ تَيْفَلُوبِ

الْمُرَابِطِيِّ (يَنْظُرُ فِي: مَقْدَمَةُ ابْنِ خُلْدُون، ٢: ٧٦٩، وَفِي أَصُولِ التَّوْشِيحِ: ١١٦).

(٢) - المَصْدَرُ نَفْسُهُ: ١٦١، كَمَا جَعَلَهُ لِسَانُ الدِّينِ بَنِ الخَطِيبِ مُطْلَعًا لِأَحَدِي مَوْشَعَاتِهِ، (فِي التَّوْشِيحِ لِمُصْطَفَى عَوْضِ عَبْدِ الكَرِيمِ: ٢١٣).

(٣) - يَنْظُرُ هَذَا البَحْثُ: ١٦.

(٤) - الدِّيْوَانُ: ٦١، ١٨٧، ١٨٨، ١٧٣، ١٧٤، ٤٠٢.

ثورة سلمية هادئة، تنطلق من المعارف عليه، وتبني على المألوف، ولكن باستعداد
قاعدة التحلية والتحلية، بالتركيز على إحلال أفكارهم وتصوّراتهم محلّ أفكار
وتصورات أخرى، في قوالب وأساليب، قد عهدوا غورهم، ونالت قبولهم وحظيت
عندهم بالإعجاب؛ وكأنّهم أرادوا بنهجهم ذلك النهج، تقدم البديلين المعرفي
والفني، لواقع ضيع الإنسان وشغله عن حقيقة وجوده، فحاولوا إقناعه بأنّ ما هو
فيه مجرد وهم وخیال، وأنّ ما يدعونه إليه هو الحقّ الذي لا حقّ غوره.

إنّهم يتعاملون مع الواقع بنية تجاوزه، لا بنية الركون إليه، من هنا كان
بحثهم عن المعاني الثانية دؤوبا، وهي المعاني التي تشكل أساس معجمهم الذي لا
يفهم خطاهم إلّا في إطاره.

الباب الثاني

في

موضوعات شعره

الفصل الأول

في
غزلياته

لقد رأينا من قبل ميل الصّوفية إلى الشّعر، وجعله الأداة الأنسب في التعبير عن تجاربهم ومواجهتهم؛ فقد قال لسان الدين بن الخطيب: أن لا "شيء أنسب منه للحديث عن المحبة، ولا أقرب للنفوس الصّبة"^(١). وعَلَّل الشاطبي ميل الصوفية إلى الشّعر تعبيرا واستشهادا، فقال: "لأنهم فعلوا ذلك لما في الأشعار الرقيقة من إمالة الطّباع وتحريك النفوس إلى الغرض المطلوب"^(٢).

والواقع أنّ الصوفية قد وقفوا على قوّة الشبه بين التجربتين الصّوفية والشعرية، في أنّ كليهما تعبير عن تجربة عاطفية قوية وعميقة، يكون القلب مسرحها بدلا من العقل؛ لأنّ القلب، عندهم، أداة المعرفة الذّوقية، وموطن الفيوضات والإشراق، ومحلّ المعاني الرقيقة والعواطف النبيلة، التي يعدّ الحب أسماها، بل إنّ المحبة، في نظرهم، "أصل وفرع، وباب جامع لجميع مقامات الصّوفية، والأحوال الذوقية، و إنّ المقامات مندرجة فيها"^(٣)، كما أنّ الحبّ، من منظور ابن عربي، "أصل العبادة و سرّها وجوهرها، إذ لا معبود إلّا وهو محبوب"^(٤).

والحب أقوى رابطة تربط بين الخالق ومخلوقاته، وبين بني الإنسان على اختلاف ألوانهم ولغاتهم واعتقاداتهم، وبينهم وبين عناصر الكون الفسيح من حولهم، قال ابن عربي:

لَقَدْ صَارَ قَلْبِي قَابَلًا كُلِّ صُورَةٍ فَمَرَعَى لِغِزْلَانٍ وَدِيرٍ لِرُهْبَانٍ
وَيَتُّ لَأَوْتَانٍ وَكَعْبَةُ طَائِفٍ وَالْوَاخُ تُورَاةٍ وَمُصْحَفُ قُرْآنٍ
أَدِينُ بِدِينِ الْحُبِّ أَلَى تَوَجُّهَتِ رَكَائِبُهُ، فَالْحُبُّ دِينِي وَإِيمَانِي^(٥)

والحب، عندهم، درجات، فهو: ميل وولع وصباغة، وشغف وهوى وغرام، وحب وودّ وعشق، والعشق: "آخر مقامات الوصول والقرب، فيه ينكر

(١)- ينظر هذا البحث: ٤٣.

(٢)- الموافقات، ١: ٨٣.

(٣)- روضة التعريف، ١: ٤٠٦.

(٤)- التصوف الاسلامي الثورة الروحية في الاسلام: ٢٢٦.

(٥)- ترجمان الأشواق: ٤٣-٤٤.

العارف معروفة، فلا يبقى عارف ولا معروف، ولا عاشق ولا معشوق، ولا يبقى إلاّ العشق، والعشق هو الذات المحض الصرف، الذي لا يدخل تحت رسم ولا اسم، ولا نعت ولا وصف؛ فهو: أعني العشق، في ابتداء ظهوره يفني العاشق، حتى لا يبقى له اسم ولا رسم، ولا نعت ولا وصف، فإذا امتحق العاشق وانطمس، أخذ العشق في فناء العاشق والمعشوق"^(١).

والحبّ نوعان: حبّ عارض، وحبّ حقيقي؛ فأما الحبّ العارض فهو الحبّ الجسماني الشهواني المتعلق بالمظاهر الفانية والمتع الزائلة، وأما الحب الحقيقي، فهو الذي ينتهي ببقاء الحب بعد فنائه في محبوبه؛ فهو ليس "إلاّ الحبّ"، ثمّ الوصل والقرب، ثمّ الشهود ثمّ البقاء بعدما اضمحلّ الوجود، فشفيت الآلام، وسقط الملام، وذهبت الأضغاث والأحلام، واختصر الكلام، ومحيت الرسوم، وخفيت الأعلام"^(٢).

والحبّ جوهر العلاقة بين طرفين متفاعلين، بين ذكر هو "الفاعل"، وأنثى هي "المنفعل"، ينجذب كلّ منهما نحو الآخر معجبا بجماله، مكملا نقصه به، يحقق بذلك كماله الذي فارقه ذاته بترؤها من عالم البقاء إلى عالم الفناء والزوال.

إنّ عملية التعبير عن هذا الانجذاب، وذاك الإعجاب، قد أنتجت في تراثنا الشعري، رصيда ضخما من الشعر الغزلي توزعه اتجاهان: اتجاه حسي شهواني صريح، وآخر عذري عفيف ملوّن، وقد مثل الأول امرؤ القيس في الجاهلية، وعمر بن أبي ربيعة في العصر الأموي^(٣)، وقد هام أصحاب هذا الاتجاه بالجمال الحسي في المرأة، وتفننوا في نعت عناصره وأجزائه، بل إنهم أوغلوا في ذلك، فنقلوا الغزل من المونث إلى المذكر، فأشاعوا في العصر العباسي، التغزل بالغلمان^(٤).

(١) - الإنسان الكامل للحلي ١: ٨٠-٨١ ورسائل إخوان الصفا، ٣: ٢٦٩-٢٨٦. وترجمان الأشواق: ١٤، والفتوحات المكية، ١: ١٠١.

(٢) - روضة التعريف، ١: ١٠٦، ١٠٧، ١٥٩.

(٣) - تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام، شكري فيصل: ١٩٤، ٢٠٢.

(٤) - العصر العباسي الأول، شوقي ضيف: ٣٧٠-٣٧١.

ومثل الاتجاه الثاني كل من جميل بثينة وكثير عزة، وقيس بن ذريح، وقيس بن الملوّح، وغيرهم، وقد أهاب هؤلاء في أشعارهم بالمعاني الرقيقة، والانفعالات البريئة، وعكسوا في غزلهم حقيقة الحب الصادق المتعالي عن الأغراض البهيمية، والمآرب الشهوانية.

وقد مال الصوفية، منذ القرون الأولى، إلى هذا الشعر بنوعيه، واستثمروه في التعبير عن حبهم الإلهي، وقد علّل المَوَاعِظِيُّ^(*)، سبب هذا الميل، فقال: "ولما لم تجد الصوفية كلاماً أهزّ للنفوس البشرية، وأبعث لإطرابها، وأبث لأشواقها من أشعار في النسب، ووصف المحبوب، تناشدتها وتغانت على أعراضها، وهامت بظواهر ألفاظها، لكنهم يعنون المحبوب الذي لا يوجد منه الاضطراب، ولا الصدود إذا صدّ الأحياء"^(١).

والواقع أنّ الصوفية قد نشدوا في شعرهم الغزلي رسم الصورة المثالي لمحبوهم الذي يتحقق فيه الكمال الجامع بين جمال الشكل وجمال الروح، وهم في ذلك مخلصون لنهجهم التربوي التوجيهي، الباحث عن بدائل لواقعهم الاجتماعي والفني؛ فقد رأوا في الحب بديلاً للكره الموجع لأنواع الصّراع المزهق للأرواح، فجعلوه الأساس والمحور في آن، ووجدوا الشعر الغزلي قد أضحى قوالب ناقلة لشهوات ونزوات، فأفرغوها من دلالاتها المادية القريية، وشحنوها بدلالاتهم الروحية العميقة، وفعلوا الأمر ذاته مع الشعر الخمري، وشعر الطبيعة، بما يتسق وتصورهم للإنسان والكون والحياة.

"٢"

فإن كانت للغزل بمعانيه، هذه المكانة في شعر الصوفية، وأقوالهم، فما مكانته في شعر الشُّشْتَرِيِّ؟ وما هي مستوياته عنده؟
لقد أشار الشيخ أحمد زروق إلى معاني شعر الشُّشْتَرِيِّ، وأنها "ثلاثة معان: تغزل، وهو أقل ما فيه، وسلوك وهو مستوفى في بعضها، وفناء وأحكامه"^(٢)، غير

(*) - هو أبو القاسم محمد بن إبراهيم بن عيرة الأندلسي (ت. ٥٦٤هـ).

(١) - ينظر في: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، إحسان عباس: ٥١٤-٥١٥.

(٢) - نيل الابتهاج: ٣٢٢.

أنّ الدارس لشعر الششتري يلحظ خلاف ذلك، وهو أنّ الغزل قد مثل بمعانیه ركنا أساسا في هذا الشعر، تطفح الكثير من قصائده وموشحاته وأزجاله بالحدث حسن المحبة والشوق إلى المحبوب، وذكر الرقباء والعدال، وغير ذلك مما له صلة بهذا الأمر؛ فقد أفصح الششتري ذاته عن هذه المكانة بقوله:

الْحُبُّ أَغْلَى مَا يُذَكَّرُ وَالْجِبُّ أَكْبَرُ^(١)

كما صرح أنّ فقه قائم أساسا على عشق المحبوب، والتغني بجماله، فقال:

قُولُوا لِلْفَقِيهِ عَنِّي عِشْتُ ذَا الْمَلِيحِ فَتَنِي^(٢)

بل إنّ الحبّ عنده، هو أصل الدين وأساسه:

الْحُبُّ هُوَ أَصْلُ دِينِي^(٣)

والحبّ في نظره، وعلى الرغم مما فيه من معاناة وعذاب عذب كلّ؛ فعذوبته من عذابه، وذلك في قوله:

كُلُّ مَا فِي الْحَبِّ عَذْبٌ مِنْ عَذَابٍ فِيهِ يُلْقَى^(٤)

كما أنّ له في الحبّ مذهباً عجيباً تفرّد به وارتضاه وهناً به، يفصح عنه بقوله:

سُقِيتُ كَأْسَ الْهَوَى قَلْبِي مِنْ غَيْرِ أَرْضِي وَلَا سَمَائِي

أَصْبَحْتُ فِيهِ فَرِيدَ عَصْرِي بَيْنَ الْوَرَى حَامِلًا لِوَائِي

لِي مَذْهَبٌ، مَذْهَبٌ عَجِيبٌ فِي الْحَبِّ قَدْ فَاقَ يَا هَنَائِي^(٥)

وغزل الششتري، يمكن تقسيمه، من حيث مادته إلى مستويين، مستوى

أول يمثله غزله الذي يصطنع فيه معاني الغزل البشري وأساليبه، ومستوى ثان يمثله غزله الصوفي.

(١) - الديوان: ١٣٨.

(٢) - نفسه: ٢٧٦.

(٣) - نفسه: ٣٥٧ (وقد سبقه أستاذه ابن عربي إلى هذه الفكرة، ينظر ديوانه: ٣٣-٤٤).

(٤) - نفسه: ٥٦.

(٥) - نفسه: ٣٣.

١- المستوى الأول:

إنَّ الحديث عن غزل بشري في شعر الششتري ليس الغرض منه البحث عن وجوده أو إثباته، لأننا لا نعلم عن حياة الششتري العاطفية شيئاً، ولكن الغرض منه هو بيان أنَّ هذا النوع من الغزل عنده ليس إلاَّ عتبة يرتقي عبرها إلى غزل أعمق وأشمل، هو الغزل الإلهي، أو بكلمة أخرى، ليس ذلك الغزل بمعطياته غير رمز دال على المحبة العميقة التي ربطت الشاعر بخالقه، لكننا إذا نظرنا إلى بعض نصوصه الغزلية، وبعيدا عن الخلفية الصوفية لناظمها، فإننا نجد نصوصا غزلية عذرية خالصة^(١).

فهو يعبر عن إخلاصه في حبه لمحبه، وداوم ذكره له، حتَّى أضحيَّ همَّه الَّذي يشغله عن كلِّ شيء سواه، فنحل جسمه وذاب، ولم يبق منه غير الغرام الَّذي إذا سئل أجاب، فيقول:

يا حاضرًا في فؤادي	بِالْفِكْرِ فَيَكُنْ أَطْيَبُ
إن لم يَزُرْ شَخْصٌ عَيْنِي	فَالْقَلْبُ عِنْدِي يَثُوبُ
ما غِيتُ لكنَّ جِسْمِي	مِنْ النُّحُولِ يَذُوبُ
فَلَمْ يَجِدْنِي عَذُولٌ	وَلَا رَأَى رَقِيْبٌ
وَلَوْ دَرَى الدَّهْرُ عَنِّي	جَاءَتْ إِلَيَّ شُعُوبُ
لم يَتَّقَ غَيْرُ غَرَامِ	فَسَلُّهُ عَنِّي يَجِيبُ ^(٢)

لقد خاض التجربة وهو يعلم أنَّها تجربة مشقية ومتعبة، تبكي العاشق وتسهره، وتقلقه وتحيره، خاصة وأنَّ محبته غير مبال بمعاناته:

سَهَرْتُ غَرَامًا وَالْخَلِيلُونَ نَوْمٌ	وَكَيْفَ يَنَامُ الْمُسْتَهَامُ الْمَتِيمُ
..
أَقَمْتُمْ غَرَامِي فِي الْهَوَى وَقَعَدْتُمْ	وَأَسْهَرْتُمُوا جَفَنِي الْقَرِيحَ وَنَمْتُمْ

(١)- المصدر السابق: ٣٨، ٦٦، ٧٨ (ولعلَّ ناسخ ديوان المخطوط بالظاهرية قد تنبه لهذا فأسقط بعضها).

(٢)- نفسه: ٣٥.

وَأَلْفَمُوا بَيْنَ السُّهَادِ وَنَاطِرِي

وقال في المعنى ذاته:

قَدْ عَيْلَ صَبْرِي
مَا مُوَظَّاهِرُ
هَلْ لِيْهِئَتِي
رَمَانِي رَامِي
خَلُّوا مَلَامِي
وَالِدَمْعُ يَجْرِي
مِنْ طَرْفِ سَاهِرِ
أَنَا وَقَلْبِي
فِي نَارِ حَرِّي
اللَّهُ رَبِّي

فَلَا الْقَلْبُ يَسْأَلُكُمْ وَلَا الْعَيْنُ تُكْثِمُ^(١)

وَبَانَ سِرِّي الْمَصُونُ
أَهْدَاهُ وَاهِي الْحُقُونُ
وَدَائِي مِمَّنْ دَوَا
بَسَنَهُمْ قُرُوسِ الثُّوَى
فَالْجَسْمُ وَاهِي الْقُرَى
مِنْ كُلِّ عَيْنٍ عُمُونُ
قَدْ سَهَّدَتْهُ الشُّعُونُ
مَعَ الْمُنَى وَالْخُطُوبُ
الْقَلْبُ مِنْهَا يَذُوبُ
مَاذَا تُقَاسِي الْقُلُوبُ^(٢)

وقال في موضع آخر، معرباً عن شعوره الدفين، ومبيناً أنه لم يعد من الأسرار بعد أن تجلّت آثاره ماثلة للعيان:

مُقَلَّتِي تُبْدِي
كَيْفَ بِالْكَيْتَمَانِ
مَا أَخْفَيْتُ مِنْ وَجْهِي
وَقَدْ نَمَّ بِي دَمْعِي^(٣)

غير أن الذي يذكى في قلبه نار الأسى والألم، هو أن محبوبه لا يواتيه ولا يفهمه؛ فهو محبوب ظالم يسبق بالشكوى والتظلم، وممتنع يهجر من يحبه ويخفوه ويصدّه، حتى يضطر محبه إلى الجهر بمعاناته، واللجوء إلى قاضي العشاق لإنصافه، قال:

وَعَاهَدْتُمُونَا أَلكُمْ تُحْسِنُوا اللَّقَا
وَمَا لِي ذَلْبٌ عِنْدَكُمْ غَيْرَ أَنِّي
فَلَمَّا مَمْلَكْتُمْ قِيَادِي هَجَرْتُمْ
وَقَيْتُ لِمَنْ أَغْدَرْتُمْ فَقَدَرْتُمْ

(١) - الديوان: ٦٦.

(٢) - نفسه: ٢٤١-٢٤٢.

(٣) - نفسه: ١٢٨.

فَمَا لَيْتَكُمْ دَاوَيْتُمْ مَا قَطَعْتُمْ
وَكُنْ مُنْصَرِفِي مِنْ ظَالِمٍ يَتَظَلَّمُ^(١)

جَرَحْتُمْ قُلُودِي بِالْقَطِيعَةِ وَالْجَفَا
فَمَا قَاضِيَ الْعُشَاقِ كُنْ فِي قَضِيَّتِي
وقال:

وَمَا اللَّيْنُ مِنْ طَبْعِي	لَيْتُ لِلْهَجْرَانِ
يَضْرِيْقُ مَا ذُرْعِي	سَطْوَةُ الْأَجْفَانِ
فَكَيْفَ مَعَ الصَّدِّ	وَحْدَهَا تُرْدِي
عَلَى الصُّبِّ فِي الْعَهْدِ	يَا غَزَالًا حَالِ
عَنِ الْوَصْلِ لِلصَّدِّ	بَعْدَمَا قَدْ مَالِ
وَقَدْ جُزْتُ بِالْقَصْدِ ^(٢)	ذَا الْجَفَا قَدْ طَالِ

إِنَّ عَذَابَ الشَّاعِرِ لَمْ يَسْبِيهِ الْمَحْبُوبُ وَحْدَهُ، بَلْ سَاعَدَهُ فِي ذَلِكَ وَقُوفُ
الْعُدَّالِ وَالرُّقَبَاءِ يَتَرَصَّدُونَ حَرَكَاتِهِ، وَيَقَارِعُونَهُ بِاللُّومِ مِنْ حِينٍ إِلَى آخَرٍ، وَقَدْ أَفْصَحَ
عَنْ ذَلِكَ قَائِلًا:

طَرْتُ لَعْنَدُو دُونَ جَنَاحِ	لَوْ كَانَتْ بُوْدِي
مَعِي رَقِيبٌ مِنَ الْوَقَاحِ	لَكِنْ يَا عَمِّي
قَوْلُ الْمُؤْتِيبِ وَالْعَنْدُولِ	يَمْتَنِعُنِي مِّنْكَ
غَرِيبٌ وَيَطْلُبُ الْفَضُولِ	يَقُولُوا عَنَّا مَنَ لَكَ
عَتَابِي مَعَكَ إِيشَ يُطُولُ ^(٣)	أَشْهُ فِي سَنِّكَ

ولكنَّ صِلَةَ الشَّاعِرِ بِمَحْبُوبَتِهِ تَبْقَى صِلَةً إِجْبَائِيَّةً، فَهُوَ عِنْدَهُ مَرْغُوبٌ
مَطْلُوبٌ، وَعَزِيزٌ مَكْرَمٌ، يَصْبِرُ عَلَى أَذَاهُ، وَيَرْضَى بِكُلِّ مَا يَصْدُرُ عَنْهُ، تَسْعِدُهُ
الْإِلْتِفَاتُ الْعَجَلَى مِنْهُ، وَيَجِدُ سَعَادَتَهُ فِي أَنْ يَجُودَ عَلَيْهِ بِالزِّيَارَةِ وَلَوْ بِالْخِيَالِ فِي الْيَقْظَةِ
أَوْ فِي الْمَنَامِ، وَذَلِكَ فِي قَوْلِهِ:

(١) - الديوان: ٦٦.

(٢) - نفسه: ١٢٨.

(٣) - نفسه: ١٢٤-١٢٥.

لَمْ أَتُ بِمَنْ لَا يَعْرِفُ الْعَطْفَ قَلْبُهُ يُعَذِّبُ قَلْبِي وَهُوَ عِنْدِي مُكْرَمٌ^(١)
وقوله :

يَا أَهْلَ رَأْمَةِ كَمْ أَرُومٌ وَصَالِكُمْ وَأَبِيعُ فِيهِ الْعُمْرَ لَوْ مَا يُشْتَرَى
وَأَشَدُّ عُرْوَةً قُرْبَكُمْ بِيَدِ الرُّضَى والدهر يفصم ما أشدَّ من العرى
أَهْلًا وَسَهْلًا كُلَّ مَا تَرْضَوْنَهُ فلقد رضيت و ما رأيتم لي أرى^(٢)

هل إنه يذهب في حبه إلى أقصى ما يتطلب من تضحية وفداء، فيهب روحه وماله
لمحبه، إرضاء له وتقربا إليه، فيقول:

أَحِبَّائِنَا إِنْ كَانَ قَتْلِي رِضَاكُمْ فَهَا مُنْجَنِي طَوْعًا لَكُمْ فَتَحَكُّمُوا^(٣)
ويقول:

يَا مَنْ يُعَذِّبُنِي أَنْتَ الْمُنَى وَالْأَقْتِرَاحُ رُوحِي وَمَالِي وَقَتْلِي فِيكَ حَالًا مُبَاحٌ^(٤)

وهو محبوب مثال في صورته الظاهرة؛ فهو كالغزال^(٥) في خفته ورشاقة،
أهيف الكشح، شادن أوطف، مورّد الخدين، ساحر الأجفان^(٦)، لا يملك محبه غير
الاستسلام له والانجذاب إليه، وهو انجذاب قد يتعدى الحب إلى مطيته التي يجدها
الشوق إلى منازل المحبوب وربوعه العطرة، كما في قوله:

لِلْعَيْسِ شَوْقٌ قَادَهَا نَحْوَ السُّرَى لَمَّا دَعَا أَجْفَانَهَا دَاعِيَ الْكَرَى
أَرْخِ الْأَزِمَةَ وَأَتْبِعْهَا إِنْتَهَا تَذَرِي الْجَمَى النَّجْدِيَّ مَعَ مَنْ دَرَى
حُثَّ الرِّكَابَ، فَقَدْ بَدَتْ سَلْعٌ لَنَا وَانْزِلْ يَمِينِ الشَّعْبِ مِنْ وَادِي الْقُرَى
وَاشْتَمَّ ذَاكَ التُّرْبَ إِذَا مَا جِئْتَهُ تُلْفِيهِ عِنْدَ الشَّمِّ مِسْكَاً أَذْفَرَا
فَإِذَا وَصَلْتَ إِلَى الْعَقِيقِ فَقُلْ لَهُمْ قَلْبُ الْمُتِّيمِ فِي الْخِيَامِ قَدْ ابْتَرَى

(١) - الديوان: ٦٦.

(٢) - نفسه: ٥٠.

(٣) - نفسه: ٦٦.

(٤) - نفسه: ١٢٥.

(٥) - نفسه: ٣٥، ١٢٤، ١٢٨.

(٦) - نفسه: ١٢٨.

عَانِقْ مَعَانِيَهُمْ إِذَا لَمْ تَلْقَهُمْ واقع فقد يجزي عن الماء الشرى^(١)
ويصرّح الشاعر أنّه، وعلى الرغم ممّا يعانیه من عنت محبوبه وتعذيبه، قد
قضى معه أياماً طيبة، وانتهب لحظات ذاق فيها حلاوة المحبة، ولذة الغرام، وهي
لحظات مرت سراعاً لكنها تستحقّ منه الإشادة والإدكار والحنين، فيقول:

لِلّهِ كَسَمِّ قَسْدٍ مَرَّ لَنَا مِنْ زَمَانٍ
عَاشِشٌ مُمَهُذٍ وَوَقَّتْنَا فِي أَمَانٍ
فَلَوْ يُخَلِّدُ كَانَ يَكُونُ شَيْ حَسَانٍ
كَمْ كُنْتُ أَجْرِي خَيْلَ الْهَوَى فِي قُنُونٍ
وَالدَّهْرُ نَاصِرٌ مُسَاعِدٌ لَا خُزُونٌ^(٢)

والشاعر، وهو يقترب في هذه التصوص من أجواء الغزل العذري في
معانيه، وأسمائه وفنياته إلى حدّ التطابق أحيانا، فقد خطا بها خطوة قربته من النص
الصوفي الخالص، عندما جعل الحب العذري درجته الأولى في سلّم عشقه الإلهي،
حيناً، واستوحى تجارب شعرائه، تشبيها واستعارة، حيناً آخر؛ فهو لا يجد لتصدير
أحد نصوصه الصوفية أفضل من هذه المقدمة الغزلية العذرية المعبرة، فيقول:

قَدْ كَسَانِي لِبَاسَ سُقْمٍ وَذِلَّةٍ حُبٌّ غَيْدَاءٌ بِالْجَمَالِ مُدْلَه
سَلَبْتَنِي وَغَيَّبْتَنِي عَنِّي وَغَدَا الْعَقْلُ مِنْ هَوَاهَا مُوَلَّه
سَفَكْتُ فِي الْهَوَى دَمِي ثُمَّ قَالَتْ يَا طُفَيْلِي، عَشِيقَتْنِي، أَنْتَ أَهْلَه^(٣)

ثمّ يخلص منها إلى المعاني الصوفية، فيقول:

إِنْ تُرِذْ وَصَلْنَا فَمَوْثُكَ شَرْطٌ لَا يَنَالُ الْوِصَالَ مَنْ فِيهِ فَضْلَه
طَهَّرَ الْعَيْنَ بِالْمَدَامِيعِ سَكْباً مِنْ شُهُودِ السُّوَى تَزُلْ كُلُّ عِلَّه
وَالْخَلِيعُ عَنْكَ يَا خَلِيعَ غَرَامِي لَا يَكُنْ غَيْرُ وَجْهِنَا لَكَ قِبْلَه
نُقْطَةُ الْبَاءِ كُنْ إِذَا شِئْتَ تَسْمُو أَوْ فَدَغْ ذِكْرَ قُرْبِنَا يَا مُوَلَّه

(١) - ديوانه: ٤٩.

(٢) - نفسه: ٢٤٢ (هذه الصبيحة الشجية الندية بنسمات الحنين، ذات حضور في الشعر
الأندلسي، وإن اختلفت السياقات).

(٣) - نفسه: ٥٧.

لكن هذه التقلّة من جو العذريين إلى أجواء الصوفية قد تغيب في بعض

نصوصه، حيث يمتزج المجالان امتزاجاً واضحاً، كما في قوله:

رَضِيََ الْمُتَيِّمُ فِي الْهَوَى بِجُثُونِهِ	خَلَّوهُ يُفْنِي عُمْرَهُ بِفُتُونِهِ
لَا تُعَذِّلُوهُ فَلَيْسَ يَنْفَعُ عَذْلُكُمْ	لَيْسَ السُّلُو عَنْ الْهَوَى مِنْ دِينِهِ
قَسَمًا بَمَنْ ذُكِرَ الْعَقِيقُ مِنْ أَجْلِهِ	قَسَمَ الْمُجِيبُ بِحَبِّهِ وَيَمِينِهِ
مَالِي سِوَاكُمْ غَيْرَ أَتَى ثَائِبٌ	عَنْ فَاتِرَاتِ الْحُبِّ أَوْ ثُلُونِهِ
مَالِي إِذَا هَتَفَ الْحَمَامُ بِأَيْكَةِ	أَبْدَأُ أَجْنُ لِشَجْوِهِ وَشُجُونِهِ
وَإِذَا الْبُكَاءُ بِغَيْرِ دَمْعٍ دَابَّهُ	وَالصَّبُّ يَجْرِي دَمْعُهُ بِعُيُونِهِ ^(١)

وهو يصطنع أساليب العذريين وغيرهم من الشعراء الذين اقتفوا مهيار

الدلمي والشريف الرضي^(٢)، فأكثروا في أشعارهم من ذكر أسماء الأماكن النجدية

والحجازية على سبيل الرمز، فيقول:

مِلْ بِنَا يَا سَعْدَ وَانْزِلْ بِالْحُجُونِ	هَذِهِ الْأَغْلَامُ تَبْدُو لِلْعُيُونِ
وَالْتَفَتْ غَرْبُهَا كَيْمَا تَرَى	نَارَ مَنْ تَهْوَاهُ بِالشُّغْبِ الْيَمِينِ
لِلْقَرَى شُبَّتْ قَدِيمًا نَارُهَا	وَهِيَ لَا تُطْفِئُ عَلَى طُولِ السِّنِينَ
قَرَّبَ النَّفْسَ وَلَا تَبْخُلْ مَا	إِنْ أَرَدْتَ الشُّرْبَ مِنْ عَيْنِ الْيَقِينِ
هَمَّ بِحَرْفِ الْعَيْنِ وَاعْشَقْ أَهْلَهُ	تَعْلَمِ الْمَعْنَى مِنَ السَّرِّ الْمَصُونِ
جَرَّرَ الذَّنْبِلَ وَلَا تَلْوِ عَلَى	ذُلِّ هَذَا الْكُونِ وَاصْبِرْ لِلْمُجُونِ ^(٣)

وإذا رأى أمارات الوصول، وتحققت له متعة الوصال، دعا إلى التوقف

لتملي محبوه، وإشباع الروح وإسعادها بلفائه؛ فهي لحظات مشهودة، أحسن فيها

بالسرور والراحة بعد العناء والمكابدة، وذوى عود نواه وأوراق غصن وصله، فقال:

أَنْبَغُ هُدَيْتِ الْأَيْتَقَا	فَقَدْ وَصَلْتُ الْأَيْرَقَا
أَمَا تَرَى نَارَ الْقَرَى	عَلَى رُبَى ذَاتِ النَّقَا

(١) - ديوانه: ٧٧.

(٢) - وكان من أبرزهم في الأندلس أبو إسحق إبراهيم بن عفاصة، وعبي الدين بن هري.

(٣) - نفسه: ٦٨.

كَأَنَّهُمَا نَجَّيْنَاهُ بَدَا بَلْ بَدَّرْ لَمْ أَشْرَقَا
وَالْحَيَّ عَنْ يُنْسِي الرُّبَا يَا سَعْدُ أَهْشِرْ بِاللُّقَا
فَقَدْ ذَوَى عُودُ الثُّرَى وَغُصْنُ وَضَلِي أَوْزَقَا^(١)

فالأماكن هي ذات الأماكن التي يلهج الشاعر العذري بذكرها، لكن المطلوب مختلف، فمطلوب الشاعر العذري دنيوي، وأمّا مطلوب الشاعر الصوفي فسر مصون، لا يصل إليه إلا من يسحو بنفسه، فإن وصله تمت سعادته بتحقيق مقصوده؛ فهو في غمرة عشقه لا يأبه بمن حوله، ولا يعير عذلم اهتماما، بل يدعوهم إلى العناية به بعد موته، بأن يدفنوه في روضة العشاق بعد غسله بدموعه، لأنهم أهله وجيرته الذين يغمرونه بالأنس والطمانية، حيا وميتا، فيقول:

حَرَكَ الْوَجْدُ فِي هَوَاكُم سُكُونِي وَعَلَيْكُمْ عَوَاذِي عَنُفُونِي
خَلَّفُونِي فِي الْحَيِّ مَيِّتًا طَرِيحًا وَعَلَى النَّوْمِ بَعْدَهُمْ حَلْفُونِي
كَانَ ظَنِّي رُجُوعُهُمْ لِي قَرِيْبًا فَانْقَضَتْ مُدَّتِي وَخَابَتْ ظُنُونِي
أَنَا إِنْ مِتُّ فِي هَوَاكُم قَتِيلًا بِدُمُوعِي بِحَقِّكُمْ غَسْلُونِي
ثُمَّ نَادَا: الصَّلَاةَ، هَذَا مُجِبُّ مَاتَ مَا بَيْنَ لَوْعَةٍ وَشُجُونِ
وَلِرَوْضِ الْعُشَّاقِ سِيرُوا بِنَعْشِي فَهُمْ جِيرَتِي بِهِمْ أَلْعِشُونِي^(٢)

وهو لا يجد في التعبير عن بعد المسافة التي تفصل بين الصوفي المسافر وغايته، أبلغ من حال مجنون ليلي في عدم ظفـره بمحبوبه، فيشبه حال الصوفي به، فيقول:

كُلَّ عَارَفٍ يَعْرِفُ بِأَنْ لَسَ مُــ وَاصِلُ
وَلَا يَقْنَعُ بِأَشْ مَا وَجَدَ عَنُودُ حَاصِلُ
وَيَخْطُرُ لَوْ يَحْكِي بَوْمُ الْمَكِّي
كَمْجُنُونٌ لَيْلَى عَلَى كُلِّ وَادِي يَتَوَخَّ وَيَتَكِي أَلَمِ الْبَعَادِ^(٣)

(١) - المصدر السابق: ٥٥.

(٢) - نفسه: ٧٨.

(٣) - نفسه: ١٣٢.

غير أنه يخبرنا، بعد ذلك، أن حبه ليس لأحد غير الله سبحانه، فهو محبوبه الحق، القمين بمحبته، وهو الذي يُبيل قاصده طلبه، ويحقق رجاءه، إنه الكريم الوهاب، والحي الحق، وما عداه ليس إلّا وهما وخيالا، فيقول:

فيا ساهياً دَغْ عَنْكَ رَمْلَةٌ عَالِجٌ وَتَجِدْ وَلَا تَنْدُبْ أَرَاكَا وَلَا خَمْطَا
وَكُنْ قَاصِداً لِلْحَقِّ تَخْطُ بِنَيْلِهِ وَمَنْ قَصَدَ الْوَهَّابَ لَا شَكَّ أَنْ يُعْطَى
هُوَ الْحَقُّ، ثُمَّ الْآنِسُ، وَالْآنِسُ كُلُّ مَا سِوَاهُ أَرَى لَيْسَا وَلَكِنَّهُ غُطِّي^(١)

وهو سبحانه الكامل، الذي تقصر الألفاظ عن الدلالة على حقيقته وأسراره، كما أن كل وصف لا يفيد حقه من البيان، فقد أعجز الواصفين وحير الواصلين:

وما الوصفُ إلّا دُونُهُ غَيْرَ أَنِّي أُرِيدُ بِهِ التَّشْيِيبَ عَنْ بَعْضِ مَا أَذْرِي^(٢)

فَقُلْتُ لَهُ الْأَسْمَاءُ تَبْغِي بَيَّانَهُ فَكَانَتْ لَهُ الْأَلْفَاظُ سِتْرًا عَلَى سِتْرٍ^(٣)

وهو يصرّح أن كل ما ورد في شعره من غزل فهو فيه أصلا، وأن ما أورده من أسماء الأشخاص والأماكن في سياق الشوق والمحبة، فهو المقصود به دون سواه، وأنه موّه بما عنه ورمز بها إليه، فيقول:

مَا عَزَّةٌ مَا لَيْلَى مَا الْخَيْفُ مَا الْخَطِيمُ
مَا فِي الْوُجُودِ إلّا إِلَهُنَا الْقَلِيمُ^(٤)

ويقول:

وَكَمْ ثَمَوَةٌ بِحُبِّ لَيْلَى وَحُبِّ سُعْدَى وَذَاكَ وَذَاكَ^(٥)

ويقول أيضا:

مَسَاكِينُكَ الشُّعْتُ قَدْ مَوُّوا بِحُبِّكَ إِذْ هُوَ أَقْصَى الْمُنَى
سَتَرْتُ اسْمَكُمْ غَيْرَةَ هَا أَنَا أَمَوَّةٌ بِالشُّعْبِ وَالْمُنْحَى^(٦)

(١) - ديوانه: ٥٤.

(٢) - نفسه: ٥١.

(٣) - نفسه: ٥١.

(٤) - نفسه: ٢٢٣.

(٥) - نفسه: ١٧٦.

(٦) - نفسه: ٦٩.

ثم يدعو إلى تجاوز المألوف والانتقال من التمويه إلى التصريح، ومن التستر إلى الجهر باسم المحبوب، وأنه واحد، وإن تعددت الأسماء المكتنى بها عنه، فهو الحق وهي أوهام، قائلا:

كَمْ ذَا ثُمُوهُ بِالشَّعْبَيْنِ وَالْعَلَمِ	الْأَمْرُ أَوْضَحُ مِنْ نَارٍ عَلَى عِلْمِ
وَكَمْ تُعَبِّرُ عَنْ سَلْعٍ وَكَاطِمَةٍ	وَعَنْ زُرُودٍ وَجِرَانٍ بِذِي سَلَمِ
ظَلَلَتْ تَسْأَلُ عَنْ نَجْدٍ وَأَنْتَ هَا	وَعَنْ يَهَامَةٍ هَذَا فِعْلُ مُتِّهِمِ
فِي الْحَيِّ حَيٌّ سِوَى لَيْلَى فَتَسْأَلُهُ	عَنْهَا، سَوَّالُكَ وَهَمٌّ جَرٌّ لِلْعَدَمِ
حَدَّثَ بِمَا شِئْتَ عَنْهَا فَهِيَ رَاضِيَةٌ	بِالْحَالَتَيْنِ مَعًا وَالصُّمْتُ وَالْكَلِمِ ^(١)

كما يدعو نفسه وغيره، في خطاب توجيهي، إلى ما ينبغي الاهتمام به والعناية به، فما مظاهر المكونات غير أوهام لأن جمالها زائل، وأما الحق فهو الباقي، وهو الأول والآخر، وهو الجميل الذي هم الوري بحسنه، فانجذبوا إليه وفنوا من أجله، فيقول:

لَا تَلْتَفِتْ بِاللَّهِ يَا نَاطِرِي	لَأَهْيَفُ كَالْغَصْنِ التَّاضِرِ
مَا السَّرْبُ وَالْبَانُ وَمَا لَعْلَعُ	مَا الْخَيْفُ مَا ظَلِي بَنِي عَامِرِ
يَا قَلْبُ وَاصْرِفْ عَنْكَ وَهَمَ الثَّقَا	وَحُلَّ عَنْ سِرْبٍ جَمَى حَاجِرِ
جَمَالَ مَنْ سَمِيَّتُهُ دَائِرُ	مَا حَاجَةُ الْعَاقِلِ بِالذَّائِرِ
وَأَمَّا مَطْلَبُهُ فِي الَّذِي	هَامَ الْوَرَى فِي حُسْنِهِ الْبَاهِرِ
فَالشُّعْتُ وَالْعَبْرُ كَمِثْلِي أَنَا	أَفْنَى مِنْ أَجَلِ الْأَوَّلِ وَالْآخِرِ
أَفَادَ لِلشَّمْسِ السَّنَا مِثْلَمَا	أَعَارَهُ لِلْقَمَرِ الزَّاهِرِ
أَصْبَحْتُ فِيهِ مُغْرَمًا حَائِرًا	لِلَّهِ دُرُّ الْمُغْرَمِ الْحَائِرِ ^(٢)

فليست مظاهر الجمال في الكون، إذا، إلا مشاهد دالة على جمال الله المطلق، فهو الذي أفاد الشمس سناها، وأعار القمر ضياءه، وأفاض على البرية ما

(١) - ديوانه: ٦٥.

(٢) - نفسه: ٤٨-٤٩.

تنعم به من حُبّ وتواؤم، وانسجام وجمال، فهو لا سواه من يستحق أن يُحِبَّ وأن يعشق، مع أن الغرام فيه محير، لكنها حيرة ممتعة هادية.

إن هذه الإشارة، وغيرها من الإشارات السابقة، تبرز بوضوح تلك الثقل في تصوّف الشّشتري؛ من تصوّف سُنّي بسيط، إلى تصوّف فلسفي عميق، كما تجلّي خاصة النُّمو والتطور في تجربته الصوفية؛ فقد انتقل من القشر الذي يعده حاجزا إلى اللبّ الذي هو المطلوب، ومن الظاهر إلى الباطن، ومن مظهرات المحبوب وتجلياته إلى الاتصال به مباشرة دون حجاب، وقد أفصح عن هذه الثقل في غير موضع من ديوانه، ومن ذلك قوله:

يا مُدْعِي الحُبِّ أَمَا تَسْتَجِي تَنْظُرُ بِالْعَيْنِ إِلَى غَيْرِنَا
يَا فَانِيَا لَوْ كُنْتَ لِي عَاشِقًا
لَمْ تُبْصِرْ إِلَّا الْوَاحِدَ الْخَالِقَ^(١)

وقوله:

أَنْدَعِي هَوَانَا	وَتُظْهِرُ الْخِلَافَ
وَتَبْتَغِي رِضَانَا	مَا مِنْكَ ذَا انْتِصَافَ
فَخَلَّ مَنْ مِوَانَا	تُسْقَى الرِّضَا ارْتِشَافَ ^(٢)

ب- المستوى الثاني:

وهو المستوى الذي يمثله شعره الذي أفصح فيه عن حُبّه الإلهي، وهو فيه يرتقي من رتبة إلى رتبة؛ فهو بعد أن يؤكد حضور اثنين، أحدهما المحبوب والآخر المحب، يذهب إلى نفي المحب وإثبات المحبوب، ليعود بعدها إلى إثبات حضور المحب وتغيب الخطاب للمحبوب لاتحاده به؛ فالمحب والمحبوب واحد، وهي رتب يمكن رصدها في غزله الإلهي في شكل علاقات ثلاث، هي كالآتي:

(١) - المصدر السابق: ٢٥٤.

(٢) - نفسه: ٢٢٢-٢٢٣.

وهي علاقة تقوم بين طرفين، أحدهما مُحبٌ [أ] والآخر محبوب [ب]،
ترتكز على الإحساس المتفاعل بين الطرفين [أ وب]، مع الحضور العيني لكليهما،
فهو يؤكد وجود هذه العلاقة، ورسوخها بينه وبين محبوبه، وأنها علاقة انجذاب،
يشعر المحب في غمارها بمتعة شهود محبوبه وداوم حضوره، فهو حاضر به لا يسلو،
ولا يغيب عنه:

لَا تُقْلُ سَلَوْتُ لَا تُقْلُ سَلَوْتُ
أَنَا قَطُّ مُحْبُوبِي أَنَا قَطُّ مُحْبُوبِي
كَيْفَ أَسْلُو عَنْ جِي كَيْفَ أَسْلُو عَنْ جِي
وَقَرَارُو فِي قَلْبِي وَمَنُورِي طَيْبٌ^(١)

إِنَّ حَبَّهَ لِمُحْبُوبِهِ وَاجِبٌ، وَإِنَّ سَلَوَهُ مَكْرُوهٌ، وَإِنَّ الْحَرَّمَ عِنْدَهُ سَمَاعُ حَدِيثٍ
غَيْرِهِ، وَهُوَ إِنْ تَابَ، فَلَمَّا يَتَوَبُّ عَنِ السَّلْوَانِ، لَا عَنْ هَوًى مُحْبُوبِهِ، فَيَقُولُ مُسْتَشْمِرًا
ثقافته الفقهية، وموظفا اصطلاحات صنعة الكتابة:

سَلَوِيَّ مَكْرُوهٌ وَحَبِّكَ وَاجِبٌ وَشَوْقِي مُقِيمٌ وَالتَّوَاصُلُ غَائِبٌ
وَبِي لَوْحِ قَلْبِي مِنْ وَدَادِكَ أَسْطَرٌّ وَدَمْعِي مِدَادٌ مِثْلَمَا الْحُسْنُ كَاتِبٌ
حَدِيثُ سِوَاكَ السَّمْعُ عَنْهُ مُحَرَّمٌ فَكَلِّ مَسْلُوبٌ وَحُسْنُكَ سَالِبٌ
يَقُولُونَ لِي تُبُّ عَنْ هَوًى مَنْ تُحِبُّهُ فَقُلْتُ عَنِ السَّلْوَانِ إِنِّي تَائِبٌ^(٢)

ومحبته محبة واعية، تنبني على معرفة المحبوب وكنه حقيقة، ذلك لأن المعرفة

سر المحبة، يقول:

الْحَبِيبُ عَرَفْتُو وَأَنَا مَثُورٌ خَائِفٌ
مَا يُحِبُّكَ إِلَّا مَنْ هُوَ بِكَ عَارِفٌ
مَنْ عَرَفْتُ رَبِّي زَالَتْ عَنِّي الْأَغْيَارُ
وَالشَّرْحُ لِي قَلْبِي وَبَدَتْ لِي أَسْرَارُ

(١) - ديوانه: ١٠٣-١٠٤.

(٢) - نفسه: ٣٤-٣٥.

وَأَنَا طُول حَيَاتِي فِي سُورٍ وَأُسُورٍ^(١)

ومحبته محبة ربانية، إيجابية ومتفاعلة، تثمر الرضا والسعادة:

فَسِرُّ الْحُبِّ رَبَّانِي وَمَعْنَاهُ غَرِيبٌ
أَنَا نَهْوَاهُ وَيَهْوَانِي تُنَاجِيهِ مِنْ قَرِيبٍ

.. .. .

أَنَا نُسْرَجُ فِي بُسْتَانٍ فِي رَيْحَانٍ وَطِيبٍ
وَلَمَّ تَبْرَحَ أَشْجَانِي وَنَظَّفَسِرَ بِالْحَبِيبِ
تَجَلَّى لِي فَأَبْصَرْتُهُ بِقَلْبِي ذُو الْجَلَالِ
وَنَادَانِي فَلَبِيتُهُ وَقَالَ لِيَا تَعَالِ^(٢)

ثم إن عشقه لمحبوه عشق مباشر، يتصل بالمحجوب دون وسائط أو حواجز سواء كانت عقلا أم تجليات حسية:

كَشَفَ الْمَحْبُوبُ عَنْ قَلْبِي الْغَطَا وَلَتَجَلَّى جَهْرَةً مِنِّي إِلَيْ
لَمْ يُشَاهِدْ حُسْنَهُ غَيْرِي وَلَمْ يَتَّقَ فِي الدَّيْرِ سِوَى الْمَشْهُودِ فِي
وَجَلَا عَنِّي حِجَاباً كُشِّهُ وَتَلَاشَى الْكَوْنُ يَا صَاحِ لَدَيَّ
أَيَّ حُسْنٍ مَا بَدَأَ إِلَّا لِمَنْ قَدْ طَوَى الْعَقْلَ مَعَ الْكَوْنِ طَيَّ^(٣)

ومحبوبه متفرد مهيمن، لا يغفل عن محبه، ولا يغيب عنه:

حَبِيبِي مَأْلُو ثَانِي وَلَا عَلَيَّهِ رَقِيبٌ
دَنَا مِنِّي وَأَدْنَانِي حَاضِرٌ لَا يَغِيبُ^(٤)

وهو مليح لا يضاهاه جماله جمال، وصُول يتمتع محبه بلذة الوصال، ولا يحرمه متعة الاتصال، ومن ثم فهو قمين بأن يعشقه كل عاشق، وأن يخصه بعشقه غير آبه بما حوله:

(١) - ديوانه: ١٩٤-١٩٥.

(٢) - نفسه: ٩٥.

(٣) - نفسه: ٨٠.

(٤) - نفسه: ١٧٦.

مَا مِنْ هَذَا مُسْكِنٍ بِحَالِي عَاشِقٍ لَا تُعْشَقُ إِلَّا كُلُّ مَلِيحٍ وَصُولٍ
وَكُنْ فِي عِشْقِكَ بِحَالِي صَادِقٍ لَا تُسْتَمِعُ مِنْ كَلَامٍ عَذُولٍ
إِنْ لَيْدِينَ الْهَوَى مَوَائِقُ ثَبَّتِي عَلَى الْعَهْدِ مَا تَحُولُ^(١)

ومحبوبه واحد لا يتعدد، متسام عما عداه مؤثر فيه؛ فهو الذي يمدد بالحياة والحركة والكلام، وهو الذي يستجيب لدعائه ويلبي طلباته:

الْحَبِيبَ الَّذِي هَوَيْتُهُ لَسْتُ لَوْ تُسَانِي
هُوَ حَيَاتِي وَهُوَ يُحَرِّكُ لِسَانِي
مَعِي مَحْبُوبٌ لَسْتُ هُوَ بِحَالِ كُلِّ مَحْبُوبٍ
أَشْءَ مَا تَطْلُبُ يَقُولُ لِي خُذْ أَشْءَ مَا تَطْلُبُ
أَنَا مَعَكَ إِيَّاكَ تُكُونُ عَنِّي مَحْبُوبٌ^(٢)

وهو محبوب سخي، قد غمر المحب بنعمه وأفضاله، من صورة حسنة، وقوة إرادة، وحب ورحمة، وسمع وبيان، وأرزاق لا تنفد، وهو فعل لا يصدر إلا عن المحبوب الحق:

حَبِيبَ قَلْبِي الْحَبِيبَ بَعِثْهُ
هُوَ زَيْنِي وَجَعَلْنِي زَيْنَهُ
أَجْرِي جَبِي نَعْمْتُ وَعَلَيْهَا
وَسَخَّرَ لِي كُلَّ هَذَا الْمَشِيءِ
وَنَظَرَ لِي وَشَفَقَ عَلَيَّ
وَابْتَسَمَ مَا كَانَ إِذَا هُوَ مُبْتَسِمٌ
هُوَ زَيْنِي وَجَعَلْنِي زَيْنَهُ
هُوَ حَلَانِي بِسَمْعٍ وَطُفْقٍ
وَأَتَيْنِي كُلَّ يَوْمٍ بِرِزْقِي
كَذَا يَفْعَلُ الْحَبِيبُ بِخَشْيَتِي^(٣)

(١) - ديوانه: ١٧٦.

(٢) - نفسه: ٢٦٠-٢٦١.

(٣) - نفسه: ٢٥٨-٢٥٩.

والمحبّ لا يطيب وقته إلّا إذا زاره محبوبه، وليست تلك الزيارة غير لحظة إشراق المحبوب، وتجليه لمحبه؛ فهو الخفيّ الجليّ، والحاضر الذي لم يغيب عن محبوبه لحظة من زمان، وهو يشعر في غمرة الزيارة، بسعادة، ينسى في أجوائها، همومه وأشجانه:

زَارَنِي حَبِيّ وَطَابَتْ أَوْقَاتِي وَسَمِعَ لِي الْحَبِيبُ
وَعَفَا عَنِّي جَمِيعَ زَلَاتِي عَلَى غَيْظِ الرَّقِيبِ
زَارَنِي حَبِيّ وَزَالَ الْبَاسُ وَسَمِعَ بِالْوَصَالِ^(١)

وهو إذا ظفر بتلك الزيارة ونعم بفيوضاتها، انتشى وصاح قائلاً:

ادَّلْ يَا قَلْبِي وَافْرَحْ حَبِيْبَكَ حَضَرَ
وَاتَّعَمَ بِذِكْرِ مَوْلَاكَ وَقُصَّ الْأَثَرُ
وَاتَّهْنَى وَعِشْ مُدَلَّلٌ مَا بَيْنَ الْبَشَرِ^(٢)

إنّها زيارة ينعم فيها المحبان بالهناء والسعادة لتحقيق الوصال الذي هو مطلوب الصوفي المحبّ، وغايته من سعيه وسفره، وفي ذلك يقول:

قَدْ ذَهَبَ الْبَاسُ وَزَالَ الْعَنَاءُ وَوَاصَلَ الْعِجْلُ وَنَلَسَا الْمُنَى
وَزَارَ مَنْ كُنْتُ لَهُ شَائِقًا
وَأَصْبَحَ الشُّمْلُ بِهِ مُوْنِقًا
وَرَوْضُ الْأَيْسَى يَانِعًا مُورِقًا
وَطَابَتْ الْخُلُوءُ عِنْدَ الْإِلْقَا وَدَارَ كَأْسُ الْوَصْلِ مَا يَيْتَنُ^(٣)

ويقول، مصورا لحظة الإشراق والانجذاب بين المحبوب والمحبّ:

جَاذَ بِالْوَصَالِ طَالِبِي وَمَطْلُوبِي عَلَى كُلِّ حَالٍ
أَشْرَقَتْ شُمُوسُ قَلْبِي عِنْدَمَا ظَهَرَ بِلَطَائِفِ الْأَسْرَارِ عَبْرَ الصُّورِ
خَصَّنِي وَأَدْنَانِي وَجَاذَ بِالنَّظَرِ

(١)- المصدر السابق: ٨٩.

(٢)- نفسه: ٨٨.

(٣)- نفسه: ٢٥٣.

شَاهَدْتُ الْجَمَالَ وَبَلَغْتُ مَطْلُوبِي حَالاً وَمَقَالاً^(١)

إنَّ هذه العلاقة، وعلى الرغم من ظهور المحبوب فيها بمظهر السيادة والهيمنة والجلال، كانت علاقة ثنائية بين طرفين، محبوب هو الحق سبحانه، ومحب هو الشاعر، وقد حضرا معا، ولم يغيب أحدهما الآخر.

٢- العلاقة الثانية : [أ ← ب]

تمثل هذه العلاقة الرتبة الثانية في تجربة الشاعر الروحية، وهي رتبة يتلاشى فيها الحب تدريجاً ليغيب عن الوجود، تاركاً مجال الحضور للمحبوب وحده، إنها مرحلة الوصال أو الاتحاد التي لا تتحقق إلا بتلاشي الذات وانمحاقها وفنائها في المحبوب؛ وهي غاية يخطو الشاعر أولى خطواته إليها بإعلان طاعته المطلقة لمحبيه، واستسلامه التام له، والإقرار بعجزه وفقره وذلته وانكساره، فيقول:

ذَا الَّذِي يَا قَوْمُ فَتَّي يَا تَرَى غَلَّاشَ عَوَّلُ
قَدْ ظَهَرَ عِزُّو عَلَيَّا وَكَذَا مَنْ حَبُّ يَنْذَلُ^(٢)

ويقول:

لَا خَلْعَ عِذَارِي فِي مَحَبَّتِكُمْ بِحَوْلِكُمْ لَا بِحَوْلِي وَلَا حِيلِي
وَأَتْرُكُ الْكَوْنَ حَتَّى لَا أَرَاهُ وَلَا أَرَى اللَّحُوظَ لِتَرْكِ التَّرْكِ مِنْ قِبَلِي
الْخَلْقُ خَلَقَكُمْ وَالْأَمْرُ أَمْرُكُمْ فَأَيُّ شَيْءٍ أَنَا لَا كُنْتُ مِنْ طَلَلِ^(٣)

ويقول على لسان محبوه:

يَا تَرَى وَيَا ثَقُولُ وَيَا تَطُولُ وَيَا نُصُولُ^(٤)

إنها لحظة الاتصال التي يثمرها العشق، وهي لحظة يشعر الحب فيها باتحاده بمحبوبه، روحاً وأفعالا، بل إنه يرضى بأن يكون عبداً مملوكاً له، لا يملك في مقابل ذلك غير الانقياد له وحسن الظن به، يقول:

مَا لِلْمَمْلُوكِ إِلَّا حُسْنُ ظَنٍّ وَ

(١)- ديوانه: ٣٩٠.

(٢)- نفسه: ٢١٩.

(٣)- نفسه: ٦٣.

(٤)- نفسه: ٢٠٢.

مَلِكُ قَلْبِي مَنْ أَنَا بِعَيْشِي
وَمَعْنِي وَجَنَّتِي وَجَلَّتِي^(١)

ولكنها ملكية تتمر التواصل والإحساس بالقرب والأنس، يجد المحب في أحوالها راحته وهناءه:

الهُوَى قَدْ مَلَكْنِي وَزَمَامِي يَهْدُونِي
وَالْإِشَارَةُ تُفِيدُنِي وَالْحَيِّبُ يَأْخُذُونِي
فَهُوَ قُرَّةُ عَيْنِي وَهُوَ مَوْلَايَ وَخُدُونِي^(٢)

وهي حال يسمو فيها الشاعر بإحساسه وشعوره إلى درجة التوحد بحبوه الذي يغدو سمعه وبصره وحوله وقوته، ومن ثم، فإن ما يفعله المحبوب أو يصنعه، لا يقابل من المحب إلا بالرضا والتسليم المطلقين:

رَضِيتُ بِالَّذِي يَصْنَعُ وَأَسْنَدْتُ إِلَيْهِ
وَبِهِ نَصِلُ وَبِهِ نَقْطَعُ وَبِهِ تُشْفِي عَلَيَّ
وَبِهِ نَرَى وَبِهِ نَسْمَعُ وَرُوحِي بَيْنَ يَدَيْهِ^(٣)

إن بلوغ مرتبة الوصال، يقتضي تحقيق شرط المحبوب، وشرطه ألا يذوق المحب لذة الوصال ما لم ينخلع عن ذاته، ويذلل روحه سخيا لها غير منتظر جزاء، وهو ما يعبر الشاعر عنه على لسان المحبوب، فيقول:

طَهَّرَ الْعَيْنَ بِالْمَدَامِجِ سَكْبًا مِنْ شُهُودِ السَّوَى نَزْلُ كُلِّ عِلَّةٍ
وَالْخَلِيعَ عَنْكَ يَا خَلِيعَ غَرَامِي لَا يَكُنْ غَيْرُ وَجْهِكَ لَكَ قِبْلَةٌ
وَابْذُلِ الرُّوحَ فَهِيَ فِينَا قَلِيلٌ رَاضِيًا، لَا ثَقُلَ دَمِي مَنْ أَحَلَّهُ
نُقْطَةُ الْبَاءِ كُنْ إِذَا شِئْتَ نَسْمُو أَوْ فَدَعْ ذِكْرَ قُرْبِنَا يَا مُؤَلَّهِ^(٤)

(١) - المصدر السابق: ٢٥.

(٢) - نفسه: ٣١٢.

(٣) - نفسه: ٩٤.

(٤) - نفسه: ٥٨.

كُلَّ مَنْ هُوَ عَاشِقٌ وَيُرِيدُ أَنْ يَصِلَنِي
رُوحُورِ بِاللَّهِ يُفَارِقُ إِنْ أَرَادَ نَظْرَةَ مِنْنِي
فَأُبَيِّنُ إِنْ كُنْتُ صَادِقٌ وَارْضَ بِالْفِعْلِ مِنْنِي
لَسْتُ يُذَرِّكَ وَصَالِي كُلُّ مَنْ فِيهِ بَقِيَّةٌ^(١)

وهو أمر، قد اقتنع الشاعر به، فجعله أساس الطريقة وعنوان مذهبه، فقال:

أَنَا فِي مَذْهَبِي نَهَبْتُ نَفْسِي لِلَّذِي هَمَّتُ فِيهِ^(٢)

ويوجه أتباعه وأهل المحبة هذه الوجهة، فيفيدهم بأن المحبة تقتضي التضحية

بالروح، لأنها وسيلة الرقي في سُلَّم الكمال، قائلا:

اسْمَعُوا اسْمَعُوا يَا أَهْلَ الْحَبَّةِ حَبِيبٌ مُجِيبٌ
اللَّهُ اللَّهُ مَعِيَ حَاضِرٌ فِي قَلْبِي قَرِيبٌ
مَنْ وَهَبَ رُوحُورِ لِمَوْلَاةٍ رَبِّحْ وَاتَّقِ
وَمِنْهُ لِّلسُّلَمِ الْعَالِي طَلَعْ وَارْتَفَعْ^(٣)

غير أن هذا ليس إلا مدرجا لتحقيق الفناء والتحقق به، فلن ينعم المحب

بطعم الوصال ما لم يفن عن ذاته وفي محبوه، وقد تحققت للشاعر بغيته عندما أفناه

محبوه عن ذاته:

أَفْنَانِي عَنِّي بِئَا وَهَذِهِ بُعَيْتَنِي^(٤)

وبفناء الشاعر عن ذاته تنفتح له مرحلة أخرى هي الفناء بالله المحبوب وفيه

فناء حقيقيا، يحقق له الوجد والحضور والحياة؛ فالحياة الحقّة هي تلك الّتي تعقب

الفناء لا تلك الّتي تسبقه:

فَمَعْنِي حُبِّي الْأَثْقَى

(١)- المصدر السابق: ٣٠٩-٣١٠.

(٢)- نفسه: ٩١، ٨٨، ٣٦٤، ٣٦٥.

(٣)- نفسه: ٨٨.

(٤)- نفسه: ٩٧.

بِأَنِّ أَفْنَى بِهِ رِقَا
وَأَفْنَى فِي الْفَنَّا حَقًّا

فَوَجَدَ بَيْنَ فَقْدَيْنِ وَحَيَاةٍ فِي فَنَاتَيْنِ^(١)

وفناؤه في محبوبه يقتضي بالضرورة غيابه عن وجوده:

إِذَا نَخَلُّو بِمَحَبَّتِي نَغِيبُ عَنِ الْوُجُودِ^(٢)

وهو في غمرة الشعور بنشوة اللقاء، وتجلى المحبوب في مهائه وجماله ينسى

العوائق، ويسمو في تجربته سموا يغيب عن ذاته وإحساسه بوجوده:

أَنَا مُذْ غَابَ رَقِيبِي زَالَ عَنِّي الْعَنَّا

وَتَجَلَّى حَبِيبِي وَبَلَغَتْهُ الْمُنَى

وَسَقَانِي طَبِيبِي مِنْ شَرَابِ الْهَنَّا

إِلَّا أَنِّي سَكِرْتُ وَتَوَاجَدْتُ حَقًّا وَعَنْ وُجُودِي خَرَجْتُ^(٣)

والغياب عن الظلال والخيالات والصور ذات الصلة بعالم الحس

وضروراته، شرط في الانتقال إلى عالم المثل والكمال:

تَغَيَّيْتُ عَنْ ظِلَالِي

وَعَنْ رُبَّةِ الْمَثَالِ

إِلَى حَضْرَةِ الْكَمَالِ^(٤)

كما أن الظفر بالقرب من المحبوب والدخول إلى حضرة الكمال، يقتضي

إخلاص الوجهة، وهجر الفاني إلى الباقي، وتغيب الذات بصورة كاملة، لأنَّ

الوجود الحقَّ للمحبوب وحده، وكلَّ موجود إنما يستمدُّ وجوده منه لا من ذاته:

ذَا الَّذِي حُسْنُو سَبَابِي حَلَّ أَنْ يَخْوِيَهُ فِكْرِي

فِي هَوَاهُ نَخْلَعُ عَنَابِي وَكُهَيْمٍ فِي حَبِّهِ دَهْرِي

(١) - الديوان: ٢٤٤.

(٢) - نفسه: ٩٥.

(٣) - نفسه: ١٠٣.

(٤) - نفسه: ٣٣٣.

ثُمَّ نَهَجُرُ كُلَّ فَنِي حَتَّى لَسُنْ يَخْطُرُ بِفِكْرِي

وَتَغِيبُ عَنِ اخْتِيَارِي حَتَّى لَسُنْ نَوْجَذُ فِي مَحْفَلٍ^(١)

لقد استهدف الشاعر من خلال هذا الإلحاح على إلغاء الذات وتغيبها، اعتبارا وحضورا، إثبات وجود المحبوب من منظور الوحدة المطلقة، فهو الموجود بحق، وما عداه أوهام وأضغاث أحلام:

عَدُّ عَنِ الْوَهْمِ وَالْخَيَالِ وَاسْتَعْمِلِ الْفِكْرَ وَالنَّظْرَ
مَا النَّاسُ إِلَّا كَمَا الْخَيَالِ فَانْظُرْ إِلَى مَاسِكَ الصُّورِ^(٢)

وماسك الصور ليس إلا الواحد، وهو المحبوب الذي اتحد به الحب فصارا

واحدا:

لَوْ تَرَوْا حِينَ تَذَلِّي فَدَنَا سَاعَةَ الـذِّكْرِ
وَمَحَتْ وَخَدَّتْنَا أَنْتَنَّا وَاخْتَفَى سِرِّي^(٣)

فقد اختفى سر الشاعر وغاب عن وجوده، وامحى باتحاده بمحبوبه وفنائه فيه، فلم يبق حيا غير المحبوب، وهو واحد وما عداه، فتجليات له، قد سرى في أعماقها سره، وفاض على أشيكالها حسنه؛ فهي منه وله، دالة على عظمته وجلاله وجماله وكماله، يقول:

غَيْرُ لَيْلَى لَمْ يُرَ فِي الْحَيِّ حَيٌّ سَلْ مَتَى مَا ارْتَبَتْ عَنْهَا كُلُّ شَيْءٍ
كُلُّ شَيْءٍ سِرُّهَا فِيهِ سَرَى فَلِذَا يُنْشِئُ عَلَيْهَا كُلُّ شَيْءٍ
قَالَ مَنْ أَشْهَدَ مَعْنَى حُسْنِهَا إِنَّهُ مُتَشِيرٌ وَالْكُلُّ طَيٌّ^(٤)

ولكنه غياب من أجل الحضور، ونفي وزوال لإثبات الوجود، وموت من أجل حياة حقّة، وفناء للأنا المحدودة في الهو المطلق، لتصير الأنا، بعد ذلك، أنا جديدة، متجوهرة ومتسامية، قابلة لتجلي الحق، ومثالا شاخصا للمحبوب في جماله وكماله.

(١) - المصدر السابق: ٢١٩.

(٢) - نفسه: ١٤٢.

(٣) - نفسه: ٣٢٦.

(٤) - نفسه: ٨١.

تمثل هذه العلاقة المرحلة الأخيرة من مراحل سفر الشاعر إلى محبوبه، وهي المرحلة التي يتحقق فيها وصله به وانصهاره في إتيته واتحاده به اتحاداً يجعلهما واحداً:

لَقَدْ أَنَا شَيْءٌ عَجِيبٌ لِمَنْ رَأَيْتَنِي
أَنَا الْمُحِبُّ وَالْمُحِبُّ لَسَنْ تَكُنْ ثَانِيً^(١)

لكن هذه الوحدة، في هذه المرحلة، وحدة مختلفة عنها في المرحلة السابقة؛ فهي هنا وحدة مساواة ونيابة لا وحدة نفى أو تغيب، يقول:

أَنَا لَيْلَى وَهِيَ قَيْسٌ فَاعْجَبُوا كَيْفَ مِنِّي كَانَ مَطْلُوبِي إِلَيَّ^(٢)

ويقول:

قَلْبِي هُوَ لَيْلَى وَلَيْلَى هِيَ الْمُنَى تَسْتَقِيمُنِي خَنْزِيرِي^(٣)

ويقول:

أَنَا هُوَ عَيْنُ الْفَنَاءِ وَالْامْتِنَانِ قَلْبِي هُوَ جِي^(٤)

ذلك أن الفناء في المحبوب يعقبه البقاء به، والغياب فيه وسيلة لتحقيق

الذات وإثبات الحضور:

أَفَنَانِي ذَا الْحُبِّ عَنْ قَنَائِي وَصِرْتُ بَعْدَ الْفَنَاءِ وَجُودُ^(٥)

لقد كشفت له التجربة عن سرّه وحقيقته، وآله ذو شأن وإتية متميزة:

ظَفَرْتُ بِي حَقًّا، بَعْدَ الْفَنَاءِ وَمِنْ هُنَا أَبْقَى بِلا أَنَا

وَمَنْ أَنَا بِأَنَا إِلَّا أَنَا

تَدُورُ أَقْدَاحِي مِنْ عِلْيَ عَلِيٍّ
وَسَائِرُ الْأَشْيَاءِ تُصَنَّبُوْا إِلَيَّ^(٦)

(١)- ديوانه: ٢٦٧.

(٢)- نفسه: ٨٢.

(٣)- نفسه: ١٦٧.

(٤)- نفسه: ١٦٧.

(٥)- نفسه: ١٧٥.

(٦)- نفسه: ٣٧٣.

وهو لم يكن ليصل إلى هذا المستوى من وعي الذات لو لم يتجاوز ضروراته، بكسر حاجز حسه وانفتاح قلبه على عالم المعاني، ذلك الانفتاح الذي أوقفه على حقيقته، في أنه ليس سوى المحبوب وأنه قد حاز الجمال كله، لأنه الصورة التي تشكل في حياتها الكثر بعد تجليها؛ فشغفه ليس في حقيقته إلا بذاته و عشقه ليس لسواها:

جِيتْ مِنْ الْبِدَايَا حَتَّى	رِيتْ أَنِّي عُذْتُ لِلنَّهَائِيَا
لَمَّا زَالَتْ أَسْتَارِي	رِيتْ يُّيَا لِيَا
وَارْتَفَعَ حِجَابُ قَلْبِي	وَشُغِفْتُ يُّيَا
وَأَنَا هُوَ مَحْبُوبِي	وَالْجَمَالَ لِيَا
قُولُوا لِي هَيْيَا	كَزَي بَيْنَ عَيْنِيَا ^(١)

فذاته هي الأصل وهي المدار وهي المعشوقة حقيقة، يقول:

نَشْرَبُ بِكَاسِ الْحُمَيَّا وَمِنِّي نُقْبِلُ عَلَيْهَا وَفِيَا نَعْشَقُ إِلَيْهَا
لَأَنِّي هُوَ ذَاتِي وَنَعْشَقُ حَقِيقَةَ
وَشَمْسُ ذَاتِي مُضِيًّا وَمِنِّي نُقْبِلُ عَلَيْهَا وَفِيَا نَعْشَقُ إِلَيْهَا^(٢)

ويقول:

أَشْ نَعْمَلُ قَدْ شُغِفْتُ يُّيَا ائْتَأْمَلُ سِرَّ ذَا السُّرِّيَا^(٣)
والذات واحدة في الأصل، قد حققت جمعها بالمحبوب ونابت عنه، لأنها

مثاله:

لَاشْ بُبْصَرُ مُفَرَّقْ	وَالْتَفْرِيقُ مُحْصَالْ
وَنَجْعَلُ لِحَبْلِكَ	هَجْرُ وَوَصَالْ
مَا هُوَ إِلَّا وَاحِدْ	وَبَغْيُ انْفِصَالْ ^(٤)

(١) - ديوانه: ٨٥، ٣١٤.

(٢) - نفسه: ٨٦-٨٧.

(٣) - نفسه: ٣٨٩.

(٤) - نفسه: ٢٣٥.

وهي المنارة الهادية والطبيب الشافي، قد حازت الجمال كله وتفرّدت به،
فهي وحدها المقصودة، لا ينازعها في ذلك غيرها:

تَهْتُ بَيْنَ يَدَيَا وَبَقِيَتْ كَذَا هَائِمٌ حَتَّى جِئْتُ لِيَا
لَذَّةُ الرِّصَالِ إِلَّا أَنْ تُكُونُ حَيَّيْنِكَ
وَعِلَّالِكَ اشْفِيهَا أَنْتَ هُ طَبِيبُكَ

وَبِذَلِكَ اتَّخَذَ أَشْ يُرِيدُ رَقِيقُكَ
قَدْ حَرُمَ عَلَيْكَ أَنْ تُرَى مَعِيَ غَيْرِي وَالْحَمْدُ لِيَا^(١)

وهي الذات التي ينبغي أن ينشدها الباحث عن الحقيقة، لأنها العالم الأصغر
الذي انضوت فيه أسرار العالم الأكبر، ومرآته التي انعكست على صفحتها مظاهره
وتجلياته:

يَا قاصِداً عَيْنَ الْخَبَرِ	غَطَّاهُ غَيْبُكَ ^(٥)
ارْجِعْ لِدَاثِكَ وَاعْتَبِرْ	مَا تَمَّ غَيْبُكَ
فَالْخَبْرُ مِنْكَ وَالْخَبَرُ	وَالسُّرُّ عَنْكَ ذَلِكَ
وَأَنْتَ مِرْآةُ النُّظَرِ	قُطِبَ الزَّمَانِ
وَفِيكَ يُطَوَّى مَا اتَّشَرُ	مِنْ الْأَوَانِي ^(٢)

هذه الذات الكلية المجموعة، هي التي رآها قيس فلم يلبث أن صاح قائلاً:
إِنَّهُ مَا عَشِقَ إِلَّا ذَاتَهُ، فهي محبوبة ومطلوبة:

أَسْفَرْتُ يَوْمًا لِقَيْسٍ فَانْشَى
أَنَا لَيْلَى وَهِيَ قَيْسٌ فَاغْجَبُوا
قَائِلًا يَا قَوْمُ لِمَ أَحْبَبَ سِوَيَّ
كَيْفَ مِنِّي كَانَ مَطْلُوبِي إِلَيَّ^(٣)

(١) - ديوانه: ٣٠٧.

(*) - الغين هو الصدا، وهو حجاب رقيق يتجلى بالتصفية ويذول بنور التجلي، وهو السُّهول
عن الشهود: (التعريفات للحرثاني: ١٧٠، واصطلاحات الصوفية للقاشاني: ١٦٨).

(٢) - ديوانه: ٢٦٧.

(٣) - نفسه: ٨٢.

وإذا، فقد تبين أن تجربة الشُّعْثري الصوفية مبناة على الحب، وأن تجربة الحبّ عنده تجربة عميقة ونامية، بدأت بالشهود ثم الاتحاد وانتهت إلى وحدة مطلقة بين الحبّ والمحجوب؛ وقد أبدى براعة واضحة في تطويع النص الشعري، فصيحاً وعامياً، للتعبير عن هذه المعاني الصوفية العميقة، مركّزاً في ذلك على المعاني، ومتخففاً بشكل واضح من الصّور الحسّية والتشبيهات ذات الصّلة بظاهر المحجوب وأجواء الغزل الحسي وجمالياته^(*)، مكثفياً في ذلك بالإشارة الذكيّة و اللّوحة العامّة، دون تحديد أو تفصيل، لأنّ هدفه من غزله الوصول إلى المعشوق الكامل والتوحد به وحدة مطلقة، ثمّ إثبات الذات وحضورها، ولكن في حياة جديدة؛ إنّها الذات المتوحّدة، العاشقة المعشوقة في آن:

أنا هـ المَحْبُوبُ وأنا الحَيِّبُ والحُبُّ لي مِنِّي شَيْءٌ عَجِيبٌ
 واحْذِ أَنَا فَافْهَمُ سِرّاً عَجِيباً^(١)
 إنّهُ المعنى العميق الذي تطلبه، وجعله غايته في مستوى آخر من مستويات تعبيره، هو حمرياته.

(*)- وقد وُفِّرَ الشاعر على نفسه، بذلك، عناء التأويل الذي كُلفه شيخه ابن عربي في ديوانه ترجمان الأشواق، كما جعل الحب الصوفي تطويراً للحب العذري وتعميقاً له.
 (١)- ديوانه: ٢٨٧.

الفصل الثاني

في
خمرياته

كان للخمر حضورها في البيئة العربية في الجاهلية، فقد كانت وسيلة تجارية مربحة، كما كان شرها مدعاة للمتعة؛ فعقدت لها المجالس، وزينت لها المحافل، وتغنى الشعراء بأوصافها وذكرها عناصرها، وعبروا عن تأثيرها في النفوس والأبدان؛ وكان من أبرز وصّافيهـا في هذا العصر أعشى قيس، الذي أجاد وصفها وتفنن فيه، وطرفة بن العبد، وعديّ بن زيد العبادي، وغيرهم. ولم تغب الخمر عن الحضور في البيئة العربية إلا في صدر الإسلام وبداية العصر الأموي، تنفيذًا لهدي القرآن الكريم والسنة النبوية في تحريم الخمر وشرها والاتجار بها، لتعود إلى الظهور في أواسط العصر الأموي، مع الأخطل النصرائي وغيره، ثم تنتشر انتشارا واسعا في العصر العباسي ببيئاته المتنوعة في المشرق والمغرب، وتعرف شعراء بارزين من أمثال بشار بن برد، والوليد بن يزيد، والحسن بن هانئ المكنى بأبي نواس، الذي يعدّ شاعر الخمر في العصر العباسي لا ينازعه السبق في نعتها شاعر آخر.

ولقد تمالك بعض شعراء هذا العصر على الخمر، وجاهروا بمواقفهم، وسلوكهم وأعلنوا خلاعتهـم ومجونهم وثورتهم بتقاليد المجتمع ومواضعاته، مشكلين بذلك تيارا ماجنا^(١)، قابله تيار آخر مضادّ له، دعا إلى الزهد والتقشف وذكر الموت والاستعداد ليوم المعاد، مثله في مجال الشعر شعراء مُقلّون، وآخرون مكثرون من أمثال: سابق البربري، وأبي الأسود الدؤلي، وأبي العتاهية في المشرق، وابن العسال وابن أبي زمنين، وأبي إسحق الألبيري في الأندلس^(٢).

كما ظهر التيار الصوّفي بتجربته العميقة وتصوّره الشامل، بديلا لهذا الواقع المتفكّك والمنحلّ سياسيا واجتماعيا، لكنّ تغييره هذا الواقع، انطلق من الواقع ذاته، تطبيقا لمبدأ التخلية والتحلية، وهو المبدأ ذاته الذي تأسس عليه اتجاههم في شعرهم الغزلي وشعرهم الخمري وفي غيرهما من المجالات المعرفية والتعبيرية المختلفة.

(١) - ينظر: العصر الجاهلي، شوقي ضيف: ٧٠-٧١ وتاريخ العرب قبل الإسلام، جواد علي: ٧٩، والعصر الإسلامي، شوقي ضيف: ٢٦٤ و٣٧٦ وما بعدها والعصر العباسي، شوقي ضيف: ٦٥ وما بعدها، والرمز الشعري عند الصوفية، عاطف جودة نصر: ٣٢٨-٣٣١.

(٢) - ينظر: العصر الإسلامي: ٣٦٩-٣٧٥، والعصر العباسي: ٨٣-٨٨.

ولكن ما حقيقة الخمر عند الصوفية؟ وما علاقتهم بشعرها في ديوان الشعر

العربي؟

إنَّ البحث في مصطلح الخمر، من حيث استعماله في التعبير الصوفي، هو بحث في الرمز الصوفي، ذلك أنَّ الصوفية قد اتخذوا من أسماء الخمر ومشتقاتها وأشياءها ومجالسها، وصفاتها وأحوالها رموزاً عبّروا بها عن تجربتهم الروحية؛ فالخمر عندهم دالة على المحبة والهوى، والسكر دال على الوجد والغيبة في الحق وما يعترى المحب من دهش ووله وهيمان بعد مشاهدته جمال المحبوب فجأة^(١)؛ إلى غير ذلك من الألفاظ التي ارتقى بها الصوفية من دلالاتها الوضعية إلى الدلالة الرمزية.

كما أنَّ الباحث في اللغة الشعرية الصوفية سيقف، دون شك، على التقاطع الواضح بين الشعر الخمري والشعر الصوفي، لغة وأساليب وقوالب، ولكنه سيكتشف دون مشقة، كذلك، الفرق بين التجريبتين الشعريتين؛ بين تجربة عادية وأخرى معقدة، بين دلالة سطحية وأخرى عميقة، ليتأكد له في آخر الأمر، أن ذلك التشابه الظاهري لا يعدو أن يكون أسلوباً يتسق ومنهج الصوفية في تغيير المفاهيم والتصورات، انطلاقاً من واقع الأشياء ذاتها؛ فليست الألفاظ والقوالب الشعرية الخمرية في الشعر الصوفي إلا رموزاً دالة على معان وأحوال، هي ثمرة التجربة الصوفية لا التجربة المادية.

وقد بدأت هذه الألفة بين المعنى الصوفي واللفظ الخمري منذ وقت مبكر، فقد أورد القشيري في رسالته نماذج عكست هذه العلاقة وأبانت بعض كیفياتها^(٢)، ثم تطوّرت مع شعراء التصوف في القرنين السادس والسابع الهجريين، مع أبي مدين شعيب التلمساني، وعمر بن الفارض، وعمي الدين بن عربي، وعفيف الدين

(١) - ينظر: الرسالة القشيرية: ٧١، وعوارف المعارف للسهروردي: ٥٢٧، والرمز الخمري

عند الصوفية: ٣٤٣-٣٤٤.

(٢) - ينظر: الرسالة القشيرية: ٧١-٧٢.

التمساني، وعمر الخيام، وجلال الدين الرومي^(١)، وأبي الحسن الششتري وغيرهم. وقد أفاد الششتري ممن سبقه في هذا المجال، في التعبير عن تجربته الصوفية؛ أفاد من أساليبهم وأخيلتهم في حمرياته، على نحو ما أفاد من أشعار الشعراء الغزليين في غزلياته.

وهو يدعو، في هذا المجال وغيره، إلى تجاوز الحسي إلى المعنوي، لأن الاعتداد بالمعاني بدلا من الأواني هو المحقق للغاية بالوصول إلى المحبوب ومشاهدته، يقول:

لَا تُنْظَرُ إِلَى الْأَوَانِي وَخُضْ بِخَرِّ الْمَعَانِي
لَعَلَّكَ أَنْ تَرَانِي عَلَى أَيْدِي الصُّوفِيَا^(٢)

إن حمريات الشاعر تبني على فلسفة يحددها في شعره في هذا الشأن، وهي فلسفة تقوم على السكر الدائم:

مِنْ أَحْسَنِ الْمَذَاهِبِ سُكْرٌ عَلَى الدَّوَامِ^(٣)

وقد ارتضى ذلك له مذهباً لا يجيد عنه، ولا يقبل النقاش حوله:

مَذْهَبِي دُنِّي لِإِيْمِي دَغْنِي الْهَوَىٰ فَنِّي^(٤)

ودنه ليس إلا قلبه الذي أشرق بـحُمَيَا المحبة فهام عشقا:

شَطَحْتُ عَلَى الْوُجُودِ بِفَرْطِ عُجْبِي

بِرَاحِ أَشْرَقَتْ مِنْ دَنْ قَلْبِي^(٥)

(١) - ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية: ٣٥٩ وما بعدها، ورباعيات الخيام، تعريب أحمد الصافي النحفي.

(٢) - ديوانه: ١٦٩.

(٣) - نفسه: ٣٨٠.

(٤) - نفسه: ٣٢٧.

(٥) - نفسه: ٣٢٧.

والسُّكْر هو وسيلة تجاوز، تجاوز المحدود إلى المطلق، والتعالي على الضرورات والمعوقات من أجل التلاشي في حضرة المحبوب، فهدفه من شرابه وسكره، شهود محبوبه والفناء فيه للبقاء به:

فأَشْرَبَ وَأَطْرَبَ لَا تُكُنْ مِمَّنْ سَهَا عَمَّنْ سَقَى
وَالْهَبْ زَمَانَ الْعَيْشِ مَا عُمِرُ الْفَتَى إِلَّا الْبَقَا^(١)

وهذه الخمر المعنوية المقدسة التي أودعها إبريقا أسكنه في محرابه، وجعل السكر منها دأبه وديدنه، هي الخمر التي تغنى بها في شعره، وتفتن في وصفها ونعت أشكالها وأشياؤها ومجالسها وصور قوة تأثيرها، فقال:

وَفِي مِخْرَابِي إِبْرِيْقُ فِيهِ خَمْرُهُ مَعْنَوِيَا
وَجَعَلْتُ السُّكْرَ دَأْبِي وَهَوَيْتُ الْعِشْقَ غِيَا^(٢)

وخمره المعنوية هذه، هي خمر المحبة والهوى والجوى والهناء والأنس والرضا، وهي الخمر الحقيقية لا الخمر المستعارة التي توهم منافسوه أنها مقصده في أشعاره: يا مَنْ يُلْمُ خَمْرَ الْحُبِّ قُولُوا لَهُ عَنِّي هِيَ حَلَالُ^(٣) إن هذه الخمرة مقاما عند القوم، ومُنْزَلَةٌ مَنَزَلَةُ الْوَاجِبَاتِ التي يحرم تركها لبعدها عن الشبهات، وترهها عن الآثام:

خَمْرَةٌ تَرْكُهَا عَلَيْنَا حَرَامٌ لَيْسَ فِيهَا إِثْمٌ وَلَا شُبُهَاتٌ^(٤)

وهي الخمر التي ذاق الحلاج طعمها فصاح كاشفا عن سرّه، غير مبال بمن حوله:

وَذَوَّقَ لِلْحَلَاजِ طَعْمَ اتِّحَادِهِ فَقَالَ أَنَا مَنْ لَا يُحِيطُ بِهِ مَعْنَى
فَقِيلَ لَهُ ارْجِعْ عَنْ مَقَالِكَ، قَالَ لَا شَرِبْتُ مُدَامًا كُلُّ مَنْ ذَاقَهُ غَنَى^(٥)

(١) - المصدر السابق: ٥٥.

(٢) - نفسه: ٣١٤.

(٣) - نفسه: ٣٧٨.

(٤) - نفسه: ٣٦.

(٥) - نفسه: ٧٥.

وهي الخمر التي أسكرته بذاتها دون وسائط أو أسباب:

شَرِبْتُ بِكَاسٍ مِلْوُهَا سِرٌّ وَثَمَرُهُ فَهِيَ أَنَا نَشْوَانٌ وَمَا ذُقْتُ إِسْفَنْطًا^(*)

وهي خمر قديمة قد سقيها الشاعر قبل النشأة، فأسكرته في القدم قبل أن

ينشأ زمان أو مكان:

قَبْلَ كَوْنِ الزَّمَانِ وَوُجُودِ السُّكْرِ
أَسْكَرْتَنِي بِذَلِكَ الْهَوَى وَالْخَمْرِ^(٢)

وقال:

خَمْرَةٌ رَقِيقَةٌ خَمَرْتَنِي سَكِرْتُ مِنْهَا فِي الْقَدَمِ
مِنْ طَيِّبِهَا تَكْسِرُ خَبِيَّتِي وَكَسَرُهَا لَسَنُ هُ عَدَمِ
كُلُّ الْعَجَبِ مِنْ قِصَّتِي اللَّوْحُ أَنَا مَعَ الْقَلَمِ^(٣)

وقال:

يَا عُشَّاقُ سَقَانَا فِي الْحَانِ الْقَلِيمِ شَرَابَ الرِّضَا فِي كَاسَاتِ النَّعِيمِ^(٤)

إنها روح تسري في العقول والقلوب، وهي سر الحياة ومنبعها، تند عن

الحصر، وتأبى على التعيين والوصف، وهي عين المحبة التي نورت القلوب، وكشفت

عن سناها، فهام بها العاشقون، وأضحى الناظرون إليها حيارى بها سكارى:

كَاسُ خَمْرٍ تَجُولُ نُزْمَتُ عَنْ جِنْسِ
فَهْيَ فَهْمُ الْعُقُولِ وَحَيَاةُ النَّفْسِ
لَمْ يُعْبَرْ لِسَانُ وَصَفَهَا بِالْحَصْرِ
مَنْ شَرِبَهَا عَيَانُ قَدْ جِئْتُ بِالسُّرْرِ

(*)- الإسفنت: الخمر.

(١)- المصدر السابق: ٥٣.

(٢)- نفسه: ١٤٥، ٣٢٠.

(٣)- نفسه: ١٤٩، ٩٩.

(٤)- نفسه: ٣٩٨.

أَشْرَقَتْ كَالشُّمُوسِ فِي زُجَاجِ الْقَلْبِ
مُزِجَتْ فِي الْكُؤُوسِ مِنْ خُلُوصِ الْحُبِّ
وَمُذَتْ لِلنُّفُوسِ مِنْ حِلَالِ الْحُفِّ^(١)

وهي الخمر المقدمة للوافدين إلى دير المحبة، لأن تناولها شرط للانتساب والدخول في جملة الأصحاب:

مَنْ جَا لِدِيرِ الْأَجِيَّةِ يَطْلُبُ قُنُونَ الْخَلَاعَةِ
يُسْقَى بِكَاسِ الْمَحَبَّةِ سِرَّ الْمَكَّانِ وَالْجَمَاعَةِ
حَتَّى يَصِيرَ حَالُو نِسْبَةٍ لِأَهْلِ تِلْكَ الْبِضَاعَةِ^(٢)

وقاصدو الدير والمقيمون فيه لا يشربون غيرها، ولا يسكرهم سواها، فكؤوسها مترعة بخمر الهوى والمحبة لا بالخمر الحسّية:

إِلَى أَنْ أَتَيْتُ الدَّيْرَ أَلْفَيْتُ فَوْقَهُ زُجَاجاً وَلَا أَذْرِي الَّذِي فِيهِ لَا أَذْرِي
بِحَقِّ الْمَسِيحِ اصْذُقْ لَنَا مَا الَّذِي حَوَتْ فَقَالَ لَنَا خَمْرَ الْهَوَى فَاكْتُمُوا سِرِّي^(٣)

وهو لا يسكر بغير خمر نجوى محبوبه ووصاله؛ فهو يؤخذ بلحظة التجلي،

فيصبح قائلاً:

هَاتِ كَاسِي هَاتِ طَابَتْ أَوْقَاتِي بِلَذَائِي وَصَلْ مَنْ نَهَوَى^(٤)

ويقول واصفا حال الجذب التي اعترته، وقد شاهد المحبوب:

طَرَقْتُ الْحَانَ وَالْأَحَانَ تُثَلِّى
وَرَاحُ الْأُنْسِ فِي الْكَاسَاتِ تُحَلِّى
وَشَاهَدْتُ الْحَبِيبَ وَقَدْ تَحَلَّى
لَكِنَّهُ يَشْعُرُ بِدَفْءِ اللَّقَاءِ وَلَذَّةِ الْحُضُورِ فَيَطْلُبُ الْمَزِيدَ:
مَا أَشْتَهِي إِلَّا أَنْ تُخَيِّبَنِي

(١) - المصدر السابق: ١٤٥، ١٤٦، ٤٧.

(٢) - نفسه: ١٩٩.

(٣) - نفسه: ٤٢.

(٤) - نفسه: ٣٥٦، ١٠١، ١٠٣.

بِالْوَصْلِ مِنْكَ وَأَنْ تُسْقِيَنِي مِنْ خَمْرٍ وَدَكَ مَا يَرْوِيَنِي^(١)
 وحمرة خمر تحقيق، يشترط في طالبها التحوُّرُ بها، وإخلاص التوجه إلى
 المحبوب والتخلِّي عن كلِّ ما سواه:
 ائْرُكِ الحُطُوطَ واجْرُدْ واظْمَنْبِ لِتَحْلِي
 حُلَّةَ التَّحْلِي تَظْفَرُ بِـالتَّحْلِي
 وَتُسْقَى حُمَيَّا الْأَسْرَارِ وَتُظْهَرُ عَلَيْكَ الْأَنْوَارُ
 وَتُصْنَفُو الْعِبَارَةَ^(٢)

ومن ثمَّ فإنَّ حمرة خمر مميزة، تختلف عن الخمر الدنيوية التي تغنى بها
 أصحابها، وما دامت كذلك فإنَّ السعي إليها مختلف أيضا:
 اَزْمَدُ فِيمَا دُونَ الْمَحْبُوبِ وَابْقَى مِّنْكَ سَالِي
 واجْوَهْرُ بِخَمْرِ التَّحْقِيقِ وَإِيَّاكَ لَا تُبَالِي
 بِقَوْلِ الَّذِي أَنْشَدَ فِي خَمْرِ الدُّوَالِي
 قُمْ دُلُونِي دَارَ الْخَمَارِ فِي دَرْبِ النَّصَارَى
 كُوَيْسَ مَلَا مِنْ مُسْطَارِ^(٣) تُعْطَى فِي الْبَشَارَةِ^(٤)

وهو في وصفه حمرة يؤكد تميزها وفرداتها؛ فهي تشرب بلا آنية:
 شَرِبْنَا مُدَامَةً بِلا آنية فَلَا تَحْسَبُوا عَيْنَهَا آنية^(٥)
 وهي قديمة طيبة الأصل، قد عتقت في دنائها قبل خلق آدم عليه السلام:
 عَتَّقَتْ فِي الدُّنَانِ قَبْلَ آدَمَ أَصْلُهَا طَيِّبٌ مِنَ الطَّيِّبَاتِ^(٦)

(١) - ديوانه: ١٣٤، ٣٥٣ - ٣٥٤، ١٠٥.

(٢) - نفسه: ١٥٥.

(*) - مسطار، تعني في العامية الأندلسية: عصر العنب، ولعلها تعريب لكلمة (mosto) الإسبانية (ينظر الديوان: ١٥٤، وقاموس: ف. كوريني: ٣١٨).

(٣) - نفسه: ١٥٦.

(٤) - نفسه: ٣٣٥.

(٥) - نفسه: ٣٦، ٣٧٣.

وهي حمر رقيقة صافية شفافة وخالصة، مفارقة لخمير الدنيا في كمالتها
وتدورها واستقلالها عن الأسباب الدنيوية المادية:

خَمْرَةُ الْكَمَالِ فِيهَا رَقٌّ مَشْرُوبِي مِنْهَا صَارَ زُلَالٌ^(١)
وهي حمر خالصة لم تدنسها يد عاصر، ولا تعفنت في دن، كما أنه لم

يخالطها غيرها:

وَصَارَ مَشْرُوبِي مِنْ إِنَائِي لِكِنَّهُ مُسْتَعَذَّبُ الْوُرُودِ
مِنْ خَمْرِهِ مَا عَصَرَهَا عَاصِرٌ وَلَا جُنَّتْ قَطُّ مِنْ مُعَرَّشٍ
كَمْ أَسْكُرْتُ قَبْلَنَا مِنْ أَكَابِرٍ لِمِثْلِ هَذَا الشَّرَابِ يَعْطِشُ^(٢)

ثم يؤكد اختلافها عن الخمر العادية؛ فهي معنوية أبدية، والأخرى أرضية:

مِنْ شَرَابِي اشْرَبْ وَتَنْعَمُ بِسُكْرِكَ
لَا شَرَابَ الدُّوَالِي إِنْهَا أَرْضِيًّا
خَمْرُهَا غَيْرُ خَمْرِي خَمْرِي أَبَدِيًّا^(٣)

فراحه التي فيها شفاؤه هي التي تجبر كسره، ويحصل بها جمعه ويذهب

كربه، لا تلك المعصورة من أعناب الدوالي:

بِرَّاحٍ أَشْرَقَتْ مِنْ دَنْ قَلْبِي
وَجَدْتُ الشِّفَا مِنْ كُلِّ كَرْبِي

جَبَرَتْ كَسْرِي فَافْهَمُوا سِرِّي وَاقْبَلُوا عُذْرِي

بِذِي الرِّاحِ الَّتِي فِيهَا الدُّوَالِي بَنَاتِ الْقَلْبِ لَا يَنْتِ الدُّوَالِي^(٤)

(١) - ديوانه: ٣٩١، ٢٠٦.

(٢) - نفسه: ١٧٥، ٣٥٢، ١٣٩-١٤٠، ٣٢٢.

(٣) - نفسه: ٣١٠.

(٤) - نفسه: ٣٢٨-٣٢٩.

وهي الرّاح التي يدعو عذوله إلى تذوّقها ليعرف قدرها، ويدرك سرّها
وسحرها؛ فهي شراب كرام النّاس، ومُخلّصهم ممّن حصّهم الله تعالى بالعناية
والرعاية، وأكرمهم بالهناء والسعادة:

يَا خَلِيَّ الْجَوَى	لَوْ ذُقْتَ مِنْ ذَا الرّاحِ
يَا لَهْ مِنْ مُدَامٍ	مَنْ سَكِرَ بِهِ غَنَى
شَرِبُوهُ الْكِـرَامِ	وَلَهُمْ فِيهِ مَعْنَى
خَمَرًا صَافِي زَلَالٍ	لَيْسَ هُوَ مِنْ أَعْنَابِ
شَاهِدُوهُ الرّجـالُ	بِالْقُلُوبِ وَالْأَبْصَابِ ^(١)

ثمّ يدعوّه إلى أن يدعه وشأنه، لأنّه لم يخض تجربته، ولم يذق من سلسالته،
فلو فعل لَعَذَرَهُ على ما هو فيه من فعل وحال:

دَغْنِي يَا سَالِي	لَوْ ذُقْتَ سَلْسَالِي
عَرَفْتَ خَالِي	وَالَّذِي فِي بَالِي
لَوْ ذُقْتَ كَاسِي	فِي الْهَوَى يَا صَاحِ
شَمَمْتَ آسِي	وَبُخِثْتَ بِالرّاحِ ^(٢)

ولعلّ الشّاعر قد عانى من مجاهة الفقهاء له في عصره، فلقد كثرت ردوده
عليهم ومحاولاته لإقناعهم بأرائه ومواقفه وتصوراتهِ؛ فهو يدعوهم إلى معرفة الأمر
قبل الحكم عليه، وأن يذوقوا لا أن يجادلوا، لأنهم لو ذاقوا حمّره وعرفوا حقيقة ما
هو فيه، لتركوا الدنيا وهاموا على وجوههم في ربوعها متحلّلين من قيودها
وإكراهاتها:

آه يَا ذَا الْفَقِيهِ لَوْ ذُقْتَ مِنْهَا	وَسَمِعْتَ الْأَلْحَانَ فِي الْخَلَوَاتِ
لَتَرَكْتَ الدُّنْيَا وَمَا أَنتَ فِيهِ	وَتَعِشَ هَائِمًا لِيَوْمِ الْمَمَاتِ ^(٣)

(١) - ديوانه: ٣٦٨.

(٢) - نفسه: ٣٦٥.

(٣) - نفسه: ٣٦، ١٠٤، ٢٩٤، ٣٧٤.

إنَّ الفقيه في نظر الشاعر محبوب عن المعاني، لأنه أسير أوهامه وظنونه،
وهو وضع لن يتحرر منه ما لم يجرب الأسفار ويذوق خمر الصّوفية المطهرة:

خَلَّ الْفَقِيهَ بِوَهْمِهِ مَرْتَبُوطٌ مَدَى الزَّمَانِ
حَتَّى يَحْظَى بِالْأَسْفَارِ وَيَجْتَلِي الْمَعَانِي
رَوْقَ لَيْلِ الْخَوَايِ وَأَمْلَا الْكُؤُوسَ وَدَوْرَ
وَفَرَّغُو وَأَمْلَاهُ مِنْ خَمْرِكَ الْمُطَهَّرِ^(١)

وقد تفنّن الشاعر في نعت هذه الخمر، من حيث تجلياتها الظاهرة وآثارها
النفسية، فهي طيبة الشّذى، شاملة الأنوار، بل إنها مصدر كلّ سنا ونور:

خَمْرٌ رَاقَ شَذَاهَا كُلُّ نُورٍ مِنْ سَنَاهَا
قَامَ سَاقِيهَا سَقَاهَا اجْعَلُوهَا احْتِسَابِي^(٢)

وهي إذا أشرقت أضاءت بأنوارها ظلمة الليل، وحولت ليل الشاعر المدهمّ
نهارا مشرقا بالضياء، بل إنها تجعل من قلب الشاعر مركزا مشعا وفلكا نيرا بشمسه
وقمره ونجومه:

أَجَلَى نُورِ ضِيَاهَا الْإِحْسَانُ حُبُّكَ قَدْ سَقَانِي أَكْوَاسَ
لَيْلِي قَدْ رَجَعَ نَهَارِي
شَمْسِي مِنْ نِيِّ الدَّرَارِي
عَرْشِي قَدْ حَوَى قَرَارِي
قَلْبِي هُوَ الْفَلَكُ الْأَطْلَسُ حُبُّكَ قَدْ سَقَانِي أَكْوَاسَ^(٣)

والشاعر يلح غير مرة في ديوانه على نورانية خمره، وغلبة إشعاع ضيائها
ظلمة اللّيل وضوء النهار، لأنها المحبوب في تجلياته المتنوعة، إن في صورة عروس

(١) - المصدر السابق: ٣١٧.

(٢) - نفسه: ١٠١.

(٣) - نفسه: ١٧٠.

جميلة، أو شمس مشرقة، أو قمر بديع، إن لحظة التحلي هي لحظة الشاعر الحاسمة، بل هي حياته التي يدعو فيها إلى التمتع بتملي جمال المحبوب وكماله:

تَمَتَّعْ يَا مُعْنَى بِالْوِصَالِ فَقَدْ رُفِعَ الْحِجَابُ عَنِ الْحَمَالِ

مَدَامُنَا تَجِلُّ عَنِ الْمِزَاجِ

إِذَا شَرِبْتَ جَلَّتْ ظِلْمُ الدِّيَاجِي

وَرَأَحُ الْأُنْسِ تُشْرِقُ فِي الزُّجَاجِ

يَا مُعَانِيهَا صَفِّ مَعَانِيهَا مَــا زِجَانِيهَا

عَرُوسٌ قَدَرُهَا فِي الْمَهْرِ غَالِي وَأَيْسَرُ مَهْرَهَا مُهْجُ الرَّجَالِ^(١)

إنها خمر خاصة، تحول كثافة الشاعر إلى لطافة، فتسمو به إلى أعلى، خمر

مُحْيِيَةٌ بعد موات، ومحضرة بعد غياب، خمر تنقل الشاعر إلى عالم مليء بالأنس والأفراح، وخال من المخاوف والأحزان:

وَأَسْنَكْرَثْنِي سَــكْرَتِي كَمَا سَــكَّرَ مِنْهَا الرَّجَالُ

مَدَامَةَ تُجَلِّي النُّفُوسَ وَمَنْ شَرِبَ مِنْهَا سَــكِرَ

قَدْ انْجَلَّتْ لِي كَالْعُرُوسِ وَرَأَيْتُ شَمْسًا وَقَمَرًا^(٢)

ولذلك، فهو يدعو بها ويستزيد منها، لأنها وسيلة طمأننته وطيب وقته

وحياته لتوحيده بمحبوبه:

يَا مُدِيرَ الرِّاحِ اسْقِيْنِي خَمْرَةَ الْأَرْوَاحِ تُخَيِّبُنِي

فِيهَا الْأَفْرَاحُ تَأْتِيْنِي وَتُزُولُ عَنِّي رَوْعَاتِي

طَابَتْ أَوْقَاتِي وَحَيَاتِي مَذْ بَقِيْتُ مَخْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي^(٣)

(١) - ديوانه: ٣٢٨، ٤٠، ٤٦، ٣٢٢.

(٢) - نفسه: ١٤٠، ٣٨.

(٣) - نفسه: ١١١.

وقد تخير الشاعر لتعاطي حمرة وقتنا رآه مناسباً، هو الليل عموماً والسحر منه خصوصاً، وهو إطار زمني يتوفر فيه الهدوء والسكينة، ويغيب فيه الأغبيار وتيسر الخلوة بالمحجوب ومناجاته، يقول:

لَحَلَوْتُ مَعَ حَبِيبِي	لَيْلاً وَخَلِي
وَاتَّفَقْتُ الْخَوَاطِرَ	وَطَوَّابَ وَرَدِي
وَنَلْتُ مِنْ مُرَادِي	وَمِنْ قَصْدِي
وَتَهَّيْتُ فِي بَحَارِ	وَفِي سُوَّالِ
وَقَدْ سَقَيْتُ الْكُؤُوسَ	مَالَهَا مِثْلَ مَالِ ^(١)

هذه الكؤوس الفريدة، هي ذاتها التي يدعو ساقيه إلى إدارتها لحظة تجلّي

محبوبه:

قد تجلّي الحبيبُ في جُنْحِ لَيْلِي	بَيْنَ أَهْلِ الصُّفَا وَأَهْلِ الْفَلَّاحِ
طَابَ وَقْتِي وَقَدْ خَلَعْتُ عِذَارِي	فَاسْقِنِي بِالْكُؤُوسِ وَالْأَقْدَاحِ ^(٢)

ثم يخصّ وقت السّحر بالذكر والإشادة، لأنه وقت الخلوة، كما أنّه وقت

تزلّ الأنوار وزيارة المحجوب، وهو وقت يحس فيه الشاعر بالنشوة الغامرة، فيصبح:

اسْقِنِي يَا سَاقِي الْمُدَامَ	وَأَمْسِلاً الْأَشْأَقِلَ
خَمَرًا يُهَيِّجُ الْقَرَامَ	لِمَنْ هُوَ عَاقِلٌ

دِرْهَا عَلَيَّ فِي السَّحَرِ وَالْجَوْ خَالِي

رُقُوا لِحَالِي^(٣)

عِشْقِي فِي مَحْبُوبِي اشْتَهَرَ

وهو إحساس قد يكون أقوى من قدرة تحمله، فيخرج عن طوره مصرّحاً:

زَارَنِي مَنْ أَحَبُّ قَبْلَ الصُّبَاحِ فَحَلَّالِي تَهْتَكِي وَافْتِضَّاحِي

(١) - المصدر السابق: ٢٠٦.

(٢) - نفسه: ٣٨.

(٣) - نفسه: ٣٩٤.

وَسَقَانِي وَقَالَ نَسْمُ وَنَسَلِي مَا عَلَى مَنْ أَحْبَبْنَا مِنْ جُنَّاحٍ^(١)

كما يلحّ على ذكر الصّباح والاصطباح في الدعوة إلى الشراب في غير موضع من ديوانه، ويحدد لذلك الإطار المكاني أيضا، وقد يكون هذا المكان مشهدا طبيعيا^(٢)، أو مكانا للتجمع، إمّا للهو أو للعبادة، وهو في رسمه لهذه المشاهد ينطلق من واقعه، كما أنه يفيد من الجهود الشعرية السابقة؛ فقد ذكر الروض والبستان، والميدان والمضمار، والخان والحان، والحي والدير، وكان للدير الحظوة والحضور في شعره؛ فقد أفردّه بقصائد عكست مقصده ومنهجه في التخلية والتحية، وأبانت عن البعد الرمزي في شعره، وهو البعد الذي حاول الشيخ عبد الغني النابلسي توضيح بعض جوانبه في رسالته التي ألّفها للدفاع عنه، من خلال شرحه التأويلي لقصيدته اللامية^(٣)، وفيها يبرز أنّ ما استخدمه الشّشتري من اصطلاحات مسيحية ليس إلا رمزا للمعاني الروحية التي كانت تدلّ عليها في أصلها الإنجيلي قبل نقلها إلى العربية عن طريق السّريانية؛ فقد كانت دالّة على مقامات عرفانية: "فلما نقل الإنجيل إلى اللغة العربية عربّوا أسماء تلك المقامات السّريانية الإنجيلية، فسَمَّوها بالدير والراهب، والبطريق والشماس والقسيس والخمر والكأس والكنيسة، ولم يكن هذا اللفظ [موجودا] في الإنجيل، ولكنه [كان] هناك بألفاظ غير هذه الألفاظ، وهي أسماء أسرار إلهية وأحوال ربّانية عرفانية...، فيسمّى شمّاسا لشهوده شمس الأزل، ويسمّى بطريقا لخدمته كبراء ملّته، ويسمّى راهبا لرغبته في طريق القوم، ويسمّى قسيسا لتحقيقه بمعرفة الرّوح الأعظم؛ ويطلق الخمر على معاني التّخلّيات الإلهية إذا تحقّق بها العبد، ويطلق الكأس على الصورة النفسانية إذا تحقّقت بالمتخلّي الحقّ لها منها، وتسمّى الكنيسة إذا كنسها السالكون من نجاسات الأغيار، وطهّروها من لوث التصرّف والاختيار بالقوة والاقتدار"^(٤).

(١) - نفسه: ٣٨.

(٢) - نفسه: ٢٢٣، ٣٦٩، ٣٧٧، ٣٧٨، ٣٨٦، ٣٨٨.

(٣) - ديوانه: ٥٩.

(٤) - رد المفترّي عن الطعن في الشّشتري: ٦٥ (مخطوط).

والواقع أنّ الشارح الصّوفي^(١)، وإن أسهم بمجده في إضاءة معنى المعنى، أو الحقيقة التي يتطلّبها الصّوفيّة ويدورون حولها، فإن إيغاله في الشرح قد يكون على حساب واقعية النصّ وتلقائته؛ فالفاظ الششتري، وإن كان بعضها قابلاً للتأويل فإن بعضها الآخر يكون التأويل بشأنه ممحلاً وتكلفاً، ذلك أنّ الششتري في هذا الشأن مُعبّر عن مراحل سفره الرّوحي وعاكس لواقع هو المعبر، تعدّدت فيه الأدیان والمشارب الفكرية والعقدية، وهو فيها يبدو ذلك المحاور المعتدّ بذاته والمقنع بحجّته، ممّا يسمح بعدّ قصائده في هذا المجال عيّنه في زخم الصّراع الفكري وحوار الأدیان^(٢).

فالدير هو رمز الحضرة التي يشهد فيها الحبّ تجلّي محبوبه، فتسكّره المشاهدة ويستغرقه التجلّي، فيفنى في المحبوب ليحيا به؛ وتلك خمرته التي لا يرى عارا في الجهر بتعاطيها في دير عامر بالمحبين المنتشين من خمر سقاها إياها شماس لطيف وقور:

شَرِبْنَاهَا بِدِيرٍ لَيْسَ فِيهِ	سِوَى الْحَلَّاجِ فِي خَلْعِ الْعِذَارِ
قَلِيمٌ عَهْدُنَا بِالسُّكْرِ عِزًّا	وَمَا سُكْرُ الْفَقَى مِنْهَا بِقَارِ
نَشَا فِي الْقَوْمِ شَمَاسٌ لَطِيفٌ	يَجُرُّ الذَّنِيلَ فِي ثَوْبِ الْوَقَارِ
فَافْتَاهُمْ بِهِ عَنْهُمْ فَتَاهُوا	فَمَا يَرَوِيهِمْ شُرْبُ الْبَحَارِ ^(٣)

والدير من حيث كونه محلّ التجلّي، يمثّل هدف الرحلة لدى الشاعر ومبلغ سعيه، فهو يسعد بإدراكه، فيدعو صاحبه إلى التزول به والاستمتاع بخمره المعروضة وألحانه المطربة:

يَهْنِكَ يَا سَعْدُ الْوُصُولُ إِلَيْهِمْ فَلَقَدْ بَلَغْتَ مَنَازِلَ الْأَبْرَارِ

(١)- والأمر يتعدى جهد النابلسي إلى جهود آخرين، مثل شرح محي الدين بن عربي على ديوانه، وترجمان الأشواق، وشروح ابن عجيبة وأحمد زروق للنصوص الشعرية الصوفية، ومنها نصوص للششتري.

(٢)- الديوان: ٦١-٦٢.

(٣)- نفسه: ٤٠، ٨٠، ٩٧، ١٦٠، ١٧١، ٢٩٢، ٣٤٧، ٣٦٩.

فاضْرِبْ عَنِ الْاِسْفَارِ قَدْ نِلْتَ الْمُنَى وَاشْرَبْ مِنَ الرَّاحِ الَّذِي يُقْرَى بِهِ
وَبَلَّغْتَ دِيرَ الْقُسِّ بِالْاِسْفَارِ وَاسْنَعْ إِلَى الْاَلْحَانِ وَاخْلَعْ عِنْدَهَا
لِلْوَارِدِ الصَّادِي عَلَى الْمِزْمَارِ تَهْتَزُّ مِنْ طَرَبٍ إِلَى الْاَوْتَارِ^(١)

وما دام الدَّيرُ مسرحاً للمعاني السامية والتجليات الإلهية، فهو مكان طاهر ومقدس، يشترط في الداخل إليه الطهر والاستقامة وحسن الخلق وكنتم الأسرار، ثم إن تعظيم المكان وتوقيره يقتضي تقدير من فيه من قساوسة ورهبان وشمامسة، لأنهم دالّون على المحبوب هادون إليه:

تَأْدُبُ بِيَابِ الدَّيْرِ وَاخْلَعْ بِهِ النُّعْلَا وَسَلِّمْ عَلَى الرُّهْبَانِ وَاخْطُطْ بِهِمْ رَحْلَا
وَعَظِّمْ بِهِ الْقِسْيَسَ إِنْ شِئْتَ حُظُوءَ وَكَبِّرْ بِهِ الشَّمَّاسَ إِنْ شِئْتَ أَنْ تُعْلَى^(٢)

كما أنّ من شروط الانتساب إلى الدَّيرِ وأهله، استرخاص كل شيء وبذل الروح والمال، واستصغار الذات والشأن، ذلك أنه لن ينال الرضا من لم ينخلع عن ذاته وحظوظه ويخلع نعليه ويحطّ عصاه، ويجعل التضحية شعاره والصبر دثاره، يتضح هذا في قوله:

وَعِنْدَ دُخُولِهِمْ فِي الدَّيْرِ أَلْقُوا عَصَاهُمْ إِذْ أَلْمُوا بِالْجَوَارِ
كَمَا أَلْقَى الْكَلِيمُ مَا عَصَاهُ وَوَلَّى بِالْمَخَافَةِ لِلْفِرَارِ
وَخَلُّوا رَأْسَمَالِهِمْ طَرِيحاً هُنَاكَ وَأَقْبَلُوا بِالْاِفْتِقَارِ
إِضَاعَةَ مَالِهِمْ وَجَبَّتْ عَلَيْهِمْ كَمَا وَجَبَ السُّؤَالُ بِالْاِضْطِرَّارِ^(٣)
وقوله:

(١) - نفسه: ٣٩.

(٢) - الديوان: ٥٩.

(٣) - نفسه: ٤٣.

مَطِيئَتِنَا لِلْمَنْزِلِ الرَّخْبِ صَبْرُنَا
وَمَنْ يَقْتَبِسْ نَارَ الْكَلِيمِ^(*) فَشَرْطُهُ
عَوَائِدُنَا الْأَهْلُ الْقَلِيظُ حِجَابُهُ
وَفِي الْخَلْعِ لِلتُّغْلَيْنِ مَا قَدْ سَمِعْتُهُ
عَلَى الضُّرِّ إِنَّ النَّفْعَ فِي ذَلِكَ الصَّبْرِ
وَلَا بُدَّ تَرْكِ الْأَهْلِ بِالطَّوْعِ وَالْجَبْرِ
وَتَمْزِيْقُهُ خَرَقُ الْعَوَائِدِ بِالْقَصْرِ
مَقَامٌ وَلَكِنْ نِيْطَ بِالْخَلْقِ وَالْأَمْرِ^(١)

إن حمرة التي شرها في الدّير واستزاد منها على الرغم من غلاء ثمنها، هي
خمر الهوى وتحلّيات المحبوب التي تفضي به السّكرة منها إلى التّجوهر بالمعنى
والاتصال بالمحسوب للاتّحاد به:

فَقُلْنَا لَهُ مَنْ يَتَغَيَّي سَكْرَةً بِمَا
وَلَكِنْ يَبْذُلِ النَّفْسِ وَالْمَالِ حَقَّهَا
فَقُلْنَا لَهُ: خُذْنَا إِلَيْكَ وَاسْقِنَا
فَمَا زَالَ يَسْقِينَا بِحُسْنِ لَطَافَةٍ
فَلَمَّا تَجَوَّهَرْنَا وَطَابَتْ نُفُوسُنَا
أَحْسُ بِنَا الْخَمَّارُ قَالَ لَنَا اشْرَبُوا
تَبِعُوهُنَّ مِنْهُ فَقَالَ لَنَا يَشْرِي
مَعَ الذُّلِّ لِلْخَمَّارِ وَالْحَمْدِ وَالشُّكْرِ
فَمَنْ لَامَ أَوْ يَلْحُو فَفِي جَانِبِ الصَّبْرِ
وَيَشْفَعُ حَتَّى جَاءَ بِالشَّفْعِ وَالْوَثْرِ
وَحِفْنَا مِنَ الْعَرِيْدِ فِي حَالَةِ السُّكْرِ
وَطِيبُوا فَمَا فِي الدَّيْرِ مِنْ أَحَدٍ غَيْرِي^(٢)

والخمّار هذا هو مطلوبه في قصيدته اللامية^(٣)، إذ هو الساقى الأول، وهو
المقصود في كلّ عبادة أو نسك، لكنّ الوصول إليه يقتضي تجاوز الأشكال واختراق
المظاهر وعدم الاحتفال بها؛ فهو ينصح نفسه وغيره بإحسان معاملة الآخر، ممن هو
على غير ملّته، ويدعو إلى توقير الدّير والقائمين عليه وإلى استماع الحافهم دون
اتباع، وإلى تأمل مناسكهم مع الحذر أن يسلبوه عقله، وألا يركن إليهم فينشغل

(*) - الكلّيم: هو موسى عليه السلام، وقد استلهم الششتري والصوفية عموماً قصته بعناصرها،
من قبس النار والمكالمة، والتحلّي والعصا والصعق، في تأكيد مذهبهم في فكرة التحلّي الإلهي،
والعلم اللدني.

(١) - نفسه: ٤٢-٤٣.

(٢) - الديوان: ٤٢-٤٣.

(٣) - القصيدة اللامية أشهر قصائده الخمرية، وقد نعتها سليمان العطار، بالفريدة (ينظر المحال
والشعر: ٣٣٠).

هم عن المحبوب، لأنه بذلك وحده يدرك أهل الدّير قيمته، فيعلون مكانته ويخلعون عليه ألقاهم ويفتحون له كنوز أسرارهم وينال عندهم حظوة، فيقول:

وَدُونِكَ أَصْوَاتُ الشَّمَامِيسِ فَاسْتَمِعْ لَأَلْحَانِهِمْ وَاحْذَرِكَ أَنْ يَسْلُبُوا الْعَقْلَا
بَدَتْ فِيهِ أَقْمَارٌ شُمُوسٌ طَوَالِغٌ يَطُوفُونَ بِالصُّلْبَانِ فَاحْذَرِكَ أَنْ تُبْلَى
فَأَيَّاكَ أَنْ تَسْمَحَ لَهْنٌ بِخَلَةٍ وَإِيَّاكَ أَنْ تَجْمَعَ لَهْنٌ بِكَ الشُّمْلَا
فَإِنْ كَانَ هَذَا الشَّرْطُ وَقَيْتَ حَقَّهُ بِصِدْقٍ وَلَمْ تَنْقُضْ عُهُودًا وَلَا قَوْلَا
دَعَاكَ بِقِسْيَسٍ وَسَمَّوكَ رَاهِبًا وَأَبْدَوْا لَكَ الْأَسْرَارَ وَاسْتَخْسَنُوا الْفِعْلَا
وَأَعْطَوْكَ مِفْتَاحَ الْكَنِيسَةِ وَالسِّي بِهَا صَوَّرْتَ عَيْسَى رَهَابِيْنُهُمْ شَكْلًا^(١)

وقد صرح الشاعر أنّه قد تجاوز عقبة الأشكال إلى عالم الأسرار بخطوات راسخة، هو فيها سيد مؤهل لملاقاة المحبوب ومخاطبته والأنس به، وتناول الشراب منه مباشرة فقال:

وَلَمَّا أَتَيْتُ الدَّيْرَ أَمْسَيْتُ سَيِّدًا وَأَصْبَحْتُ مِنْ زَهْوِي أَجْرُ بِهِ الذِّيلَا
سَأَلْتُ عَنِ الْخَمَارِ أَيْنَ مَجْلُهُ؟ وَهَلْ لِي سَبِيلٌ لِلْوُصُولِ بِهِ أَمْ لَا
فَقَالَ لِي الْقِسْيَسُ مَاذَا تُرِيدُهُ؟ فَقُلْتُ أُرِيدُ الْخَمْرَ مِنْ عِنْدِهِ ثَمَلًا^(٢)

لكن القسّيس يخبره أنه لن يتحقق له ذلك ولو بذل الدّر أضعافاً، غير أن إرادة الشاعر في الوصول إلى المحبوب كانت أقوى، فضاغف الثمن وأخلصه، وعرض على القسّيس أشياء كلّها في المقابل، لكن دون جدوى:

فَقَالَ وَرَأْسِي وَالْمَسِيحَ وَمَرِيمَ وَدِينِي وَلَوْ بِالْدَّرِّ تَبْذُلُ بِهِ بَذْلَا
فَقُلْتُ لَهُ: أَزِيدُ التَّبَرُّ لِلدَّرِّ قَالَ: لَا وَلَوْ كَانَ ذَاكَ التَّبَرُّ تَكْتَالُهُ كَيْلَا
فَقُلْتُ لَهُ: أَعْطِيكَ خُفِّي وَمُصْحَفِي وَأَعْطِيكَ عُكَّازًا قَطَعْتُ بِهِ السُّبُلَا

(١) - الديوان: ٦٠.

(٢) - الديوان: ٦١-٦٢.

وَهَاكَ حَرَمَدَانِي^(*) وَهَاكَ شُمَيْلَتِي
وَمَا سِرٌّ مَفْهُومِي وَعُودُ أَرَاكَتِي
فَقَالَ: شَرَابِي جَلٌّ عَمَّا وَصَفْتُهُ
وَمَا دَسْتَمَانِي* وَالْكُشَيْكُلُ* وَالنُّصْلَا
وَقَدْ بَدِّلُ حَضْرَاتِي أَنَادِمُهُ لَيْلَا
وَحَمَرْتُنَا مِمَّا ذَكَرْتَ لَنَا أَعْلَى^(١)

وبديله هو خرقة التي وصلته بالسند المتصل عبر شيوخه الذين ذكروهم في قصيدته النونية^(٢)، وما الخرقة أو العباءة إلا الطريقة الهادية إلى المحبوب ومعرفة وحبته، وهي الأسمى والأعلى والأهدى سبيلا:

فَقُلْتُ لَهُ دَعْ عَنْكَ تَعْظِيمَ وَصْفِهَا
عَلَى أَنَّا فِيهَا رَأَيْنَا شُيُوخَنَا
وَفِيهَا لَنَا سِرٌّ أَدْرَكَاهُ بَيْنَنَا
وَفِيهَا لَنَا الْعُدَالُ لَامُوا وَاكْتَسَرُوا
فَلَمَّا لَبَسْنَاهَا وَهَمْنَا بِحُبِّهَا
فَخَمَرْتُكُمْ أَعْلَى وَخَرَقْنَا أَعْلَى
وَفِيهَا أَخَذْنَا عَنْ مَشَايِخِنَا شُغْلًا
وَفِيهَا لَنَا سِرٌّ عَنِ السُّرِّ قَدْ جَلَّى
وَأَذَانَا فِي لُبْسِهَا تَثْرُكُ الْعَدْلَا
تَرَكْنَا لَهَا الْأَوْطَانَ وَالْمَالَ وَالْأَهْلَا^(٣)

ولما أبى القسيس ميله إلى الخرقة وأظهر رغبته في لبسها، جاء دور الشاعر في تحديد شروط الانتساب إلى الطريقة؛ فشرطها الطهارة المادية والمعنوية، وكسر المألوف بتبديل الثياب ومزيق الزنار، وخلع كل الأعراف والعادات ذات الصلة بالكنيسة:

فَقَالَ: عَسَى تِلْكَ الْعَبَاءُ هَاتِيهَا
فَقُلْتُ لَهُ: إِنَّ شَيْئًا لُبْسَ عَبَاءَتِي
وَبَدِّلْ لَهَا تِلْكَ الْمَلَابِسَ كُلَّهَا
فَقَدْ أَتَيْتَ نَفْسِي لَهَا الصَّدَقَ وَالْعَدْلَا
تَطَهَّرْ لَهَا بِالطُّهْرِ وَاضْحَ لَهَا أَهْلَا
وَمَزِّقْ لَهَا الزَّنَارَ وَاهْجُرْ لَهَا الشُّكْلَا

(*) - الحرمدان: الجراب، الدُستمان؛ وعند النابلسي: الدُستَبْدُ: الزنار. الشميلة: تصغير شملة؛ وهي القطعة من الثياب يتوشح بها أو يتلفح. الكُشَيْكُلُ: تصغير كشكول، وهي كلمة فارسية (ينظر في هذا الشرح، رد المفترى: ٦٧، والديوان: ٥٩، والمعجم الوسيط، ١: ٤٩٥).

(١) - نفسه: ٦١-٦٢.

(٢) - نفسه: ٧٢.

(٣) - الديوان: ٦١-٦٢.

فقال: نَعَمْ إِنِّي شَغِيفٌ بِحُبِّهَا سَأَجْعَلُهَا بَيْنِي وَبَيْنَكُمْ وَصَلًا^(١)
ولما بلغ الحوار هذا المستوى من القناعة المعرفية، رضي القسيس بالمقايضة،
فعرض على الشاعر شرب خمره، وقدمها إليه في أباريق مغرية، لكن الشاعر رفض
هذا العرض رفضاً لطيفاً، مبرزاً أنَّ الخمر التي طلبها هي الخمر المعنوية لا الخمر
المادية؛ فخمره هي المحبة، وهي التجليات الإلهية، وهي خمر قديمة العهد، صرف لم
تتمتج بغيرها، إنها الخمر الدالة على توحيد الخالق والاعتراف بنبوة محمد صلى الله
عليه وسلم ورسالته:

فقلتُ له: ما هذه الرَّاحُ مَقْصِدِي ولا أبتغي من رَاحِكُم هَذِهِ نَيْلًا
ولكنَّها رَاحٌ تَقَادَمَ عَنْهَا فما وُصِفَتْ بَعْدُ ولا عُرِفَتْ قَبْلًا
تَدُلُّ بِأَنَّ اللَّهَ لَا رَبَّ غَيْرُهُ وَأَنَّ رَسُولَ اللَّهِ أَفْضَلُهُمْ رُسُلًا
عَلَيْهِ سَلامُ اللَّهِ مَا لَاحَ بَارِقٌ وَمَا دَامَ ذِكْرُ اللَّهِ بَيْنَ الْوَرَى يُتْلَى^(٢)
إنَّ قراءة النص قراءة عادية غير متكلفة، تفضي إلى الكشف عن قيمة النص
الحضارية، في أنه نصٌّ معبر عن موقف رافض لأجواء الصِّراع بأنواعه ومستوياته،
ومقترح لبديل حضاري هو الحوار، وحوار الشاعر هنا حوار إسلامي، يحترم الآخر
ويستمع إليه، ويسمعه ويحاول إقناعه بالبديل الممكن، وقد رأى الشاعر، كما رأى
ذلك من قبله أستاذه ابن عربي، أنَّ بديل الصراع الديني والسياسي، هو الحب^(٣)،
ذلك المعنى الأصل، الجامع و الموحد للخلائق على اختلاف أجناسها ولغاتها وأديانها
وأوطانها؛ فهو وحده الذي يزيل الفوارق ويصهر الخلافات ويمحو أسباب الصراع
ودواعيه، ويبني الوحدة الجامعة بين الخلائق ومحبوها، وهذه الوحدة هي التي تغياها
الشاعر في غزلياته وحمرياتة.

إنَّ خمره ترمز في صفاتها إلى الوحدة، حيث تصير الخمر والإبريق والكأس
شيئاً واحداً، ولم نجدده يصفها بغير هذه الصفة سوى مرة واحدة، نعتنا فيها بأنها

(١) - نفسه: ٦١-٦٢.

(٢) - نفسه: ٦٢-٦٣.

(٣) - الديوان: ٣٢١.

خمر ممزوجة وأن مزيجها قد اتخذ لونا يحاط اصفراره احمرار، لكنه سرعان ما يتبع ذلك بما يؤكد صفاءها ووحدها بإنائها:

هَلْ لَكُمْ فِي شَرْبِ صَهْبَا مُزِجَتْ فَهِيَ بَيْنَ اصْفِرَارٍ وَاحْمِرَارٍ

وإذا عابنتها في كأسها ذهب العقل ولم يبق استتار
لست أدري الكأس من خمرتها قد صفا الكُلُ صفاءً إذ تُدارُ
فكان الشمس حلت قمرًا وكان النور للنور قراراً^(١)

فخمره دالة على الوحدة في ذاتها، وهي مفضية بشارها إلى السكر الذي يؤدي إلى التجوهر، ثم الفناء في المحبوب والتوحد به، حيث يصير الساقى هو الشارب، تدور أقداحه منه عليه، وذلك في قوله:

ظَفِرْتُ بِحَقٍّ، بَعْدَ الْفَنَاءِ وَمِنْ هُنَا أَبْقَى بِلَا أَنَا
وَمَنْ أَنَا يَا أَنَا إِلَّا أَنَا
تَدُورُ أَقْدَاحِي مِنْ مَنِي عُلْيَا
وَسَائِرُ الْأَشْيَا تَصْبُرُ إِلَيَّ
رَوَقْتُ مِنْ دَنِّي خَمْرًا رَقِيقًا وَكَانَ فِي ذَاتِي قَلْبًا عَتِيقًا^(٢)

ويقول: معبرا عن الإحساس ذاته في سياق آخر:

شَفِيعِي يُنْحَى فِي وَحْدَةِ الْوِثْرِ وَشُمُوسِي أَنَا هَا بَدْرِي
خَمْرِي كَشْرَبٍ فِي دِيرِي دُونَ ثَانِي^(٣)

وهو يرى أن الصوفي المحقق هو الذي يؤمن بهذه الوحدة، ويشهدها ماثلة في ما حوله من خمر وكاسات ودنان، إذ يراها كلا واحدا، يقول:

وَفِي مِخْرَابِي إِبْرِيْقٌ فِيهِ خَمْرُهُ مَعْتَرِيَا

(١) - نفسه: ٤٤-٤٥.

(٢) - الديوان: ٣٧٣، ٣٦٩.

(٣) - نفسه: ١٦٠، ٤٢، ٣٢٩.

وَجَعَلْتُ السُّكَّرَ دَأْبِي وَهَوَيْتُ الْعِشْقَ غَمًّا
مَنْ يَكُنْ مِثْلِي مُحَقَّقٌ وَيَرَى جَمْعَ الْمَشَاهِدِ
يَنْظُرُ الْكَاسَاتِ وَالْأَذْنَانَ وَالشَّرَابِ وَالْكُلَّ وَاحِدًا^(١)

ثم يصرّح أنّ الخمر وزجاجها، والنديم والساقى، ليست في حقيقتها غيره،
فهو قد دلّت على وحدته بتمظهرات متنوعة، فيقول:

أَنَا الزُّجَاجُ، أَنَا الْخَمْرُ مِنْ سَكَّرْتَنِي لَمْ تُعْقِلْنِي
تَرَجَمْتُ حَرْفًا لَا يُقْرَأُ مَنْ لِي بِفَاهَمٍ يَفْهَمُنِي

أَنَا النَّدِيمُ أَنَا السَّاقِي

زَادَتْ بِأَنْسِي أَشْوَاقِي

فَنَيْتُ فِي مَعْنَى بَاقِي^(٢)

إنّ وصول الشاعر في تجربته الروحية إلى هذا المستوى العميق قد جعله، لما
كشف له من أسرار، يحس بنشوة غامرة تسري في أعماقه، فتَهزّه وترقصه وتنطقه،
بكلام غير مألوف؛ لقد نطق، وهو الثعلب من رؤية محبوبه بالفاظ هي ألفاظ شعراء
المجون، من مثل: خلع العذار، والخليع والخلاعة، والعري، والعريضة، والشطح،
والدعوة إلى الشراب، وغيرها ولكن في غير سياقهم، كما في قوله:

فَجَرُّ الْمَعَارِفِ فِي شَرْقِ الْهُدَى وَضَحًا بَسْمِلُ بِكَاسِكَ هَذَا الْيَوْمَ مُفْتِيحًا
يَوْمٌ ثَرَّةٌ عَنْ أَيْامِ عَادَتِنَا وَعَنْ أَصْبَلٍ فَمَا تُلْفِيهِ غَيْرَ ضُحَى
إِنْ كُنْتَ تُنْصِفُهُ فَاخْلَعْ عِذَارَكَ فِي زَمَانِهِ الْفَرْدُ لَا تُنْفَكُ مُصْطَبِحًا
وَاشْرَبْ وَزَمِزْ وَلَا تُلْوِي عَلَى أَحَدٍ وَلَا تُعْرِجْ عَلَى مَنْ ذَاقَ ثُمَّ صَحَا
وَبِعْ ثِيَابَكَ فِي جَرِيَالِهِ^(*) شَقْفًا وَاجْعَلْ نَدِيمَكَ مِنْ أَفْكَارِكَ الْقَدَحَا

(١) - نفسه: ٣١٤.

(٢) - نفسه: ٢٧٩.

(*) - الجرّيال: الخمر.

فإنَّ تَحَوُّهْرَتْ فَاشْطَحْ فَالسُّكُونُ هُنَا لَا يَنْبَغِي، إِنَّمَا السُّكُونُ مَنْ شَطَحَا^(١)

وكما عبّر الشاعر عن هذه الحركية الداخلية وهذا التوتر الشعوري من خلال غزلياته وحمرياته، فقد توصل بالطبيعة وعناصرها، كذلك، في تصوير هذه التجربة التي جعل للإنسان فيها مقاما عليا، ولا غرابة في ذلك، فهو المحور والغاية في آن.

(١) - المصدر السابق: ٣٧ (وينظر كذلك: ٤٦، ٦١، ٦٨، ٩١، ٣٠٢، ٣٢٤، ٣٢٨، ٣٢٩، ٣٨١، ٣٨٢).

الفصل الثالث

في
الطبيعة في شعره

إنَّ صلة الإنسان بالطبيعة صلة قديمة، بدأت منذ الخليقة الأولى، يوم أنزل الله تعالى آدم عليه السلام وزوجه إلى الأرض، وجعلها لهما مستقرا، ومن خيراتها متاعا، فنعما في ظلالها إلى حين^(١). وكانت هذه العلاقة عادية مُنبِة على الإيمان، ومؤسسة على التوحيد؛ فالله تعالى خالق كل شيء، وما عداه مخلوق له ومسبح بحمده، وهي علاقة يحتل الإنسان فيها مركز الصدارة والقوام؛ فهو الخليفة^(٢)، المكلف بأداء الأمانة، وأما الكون بعناصره كلّها فمستخر له ومسعف ومساعد، إلا أن هذه الجذوة الإنسانية التوحيدية المؤسسة لتلك العلاقة قد حُمدت، لانتشار الإنسان في الأرض وتباعد فترات الوحي؛ فركن الإنسان إلى ذاته وتأمل ما حوله، وتحسس مظاهر الجلال والجمال في الطبيعة ووقف على حيويتها وصورورها وأسرارها، فأحسّ بالانجذاب إليها حيناً والخوف منها حيناً آخر، وأخضع هذه العلاقة المتجاذبة بينه وبينها إلى تصوراته وخيالاته، فعبدها وتقرب إليها، وأضفى عليها هالة من التقديس والإجلال، أشبع من خلالها نزعتَه الروحية الكامنة، وتحولت علاقته بها إلى طقوس اكتست لبوساً سحريا وأسطوريا، أكد هذه الصلة وعما الفرق، وأدى إلى اندماج الإنسان في الطبيعة وتوحده بها^(٣). غير أن هذه العلاقة الأسطورية لم تلبث أن تصدعت في فترة تجدد علاقة الإنسان بخالقه، من خلال الوحي الإلهي وبقظة العقل الإنساني ونضجه، وانتهت إلى فكرتين رئيسيتين، فكرة تفارق بين الطبيعة والخالق تعالى وتسلب من الطبيعة معاني القداسة والألوهة؛ فهي ليست إلا انعكاسا لجلال الله وعظمته. وفكرة تؤكد اتحاد الطبيعة بالخالق.

(١) قال تعالى: ﴿قَالَ اهْبِطُوا بَعْضُكُمْ لِبَعْضٍ عَدُوٌّ وَلَكُمْ فِي الْأَرْضِ مُسْتَقَرٌّ وَمَتَاعٌ إِلَى حِينٍ﴾ (الأعراف، الآية: ٢٣).

(٢) وقال سبحانه: ﴿وَإِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَائِكَةِ إِنِّي جَاعِلٌ فِي الْأَرْضِ خَلِيفَةً قَالُوا أَتَجْعَلُ فِيهَا مَنْ يُفْسِدُ فِيهَا وَيَسْفِكُ الدِّمَاءَ وَنَحْنُ نُسَبِّحُ بِحَمْدِكَ وَنُقَدِّسُ لَكَ قَالَ إِنِّي أَعْلَمُ مَا لَا تَعْلَمُونَ﴾ (البقرة: الآية: ٢٩).

(٣) - ينظر: الرمز الشعري عند الصوفية: ٢٥٨-٢٦١.

وقد وجدت الفكرة الأولى حضوراً في أفكار أرسطو، ثم في نظرات أقطاب الفلسفة الوضعية التجريبية، مسلمين وغربيين. كما وجدت الفكرة الثانية حضورها في الفلسفة الأفلاطونية المحدثه، والغنوص الصوفي، وأصحاب فكري وحدة الوجود والوحدة المطلقة^(١).

وقد استطاع الصوفية المسلمون تأسيس تصور عرفاني لعلاقة الخالق جلّ وعلا بالإنسان والطبيعة، مستلهمين الوحي الإلهي، ومستثمرين جهود الفلاسفة السابقين، "فنظروا إلى الخالق والعالم من منطلق الظاهر والباطن، والجليّ والخفيّ، والأحادية والتكثّر؛ فحقيقة الوجود واحدة، بل صورة واحدة في مرآة مختلفة"^(٢)، فالعالم صورته، وهو روح العالم المدبر له، فهو الإنسان الكبير^(٣). والعالم في العرفان الصوفي، يقابله الإنسان الذي هو العالم الصّغير، والعلاقة بينهما علاقة مطابقة ومماثلة، فكلاهما مجليّ للحق غير أنّ الإنسان هو "الجامع للطوائف الأكوان وهو الأول بالمعنى، وإن كان آخر الموجودات بالصورة، فهو قطبها الذي عليه مدارها، ورمزها الذي إليه إشارتها، ومطلبها الذي إليه انتهاء غايتها"^(٤).

وكما نظر المتصوفة إلى العالم هذه النظرة الكلية، نظروا إلى عناصره نظرة عرفانية، فأوضحت عناصر الطبيعة رموزاً دالة؛ فالعرش هو الفلك الأطلس، وقد تكون من الماء، والماء هو البحر المسجور، وهو يمثل الهوى التي انعكست عليها صورة العرش؛ والماء كما ورد في القرآن الكريم هو أصل حياة الأشياء^(٥)، بل هو الحياة السارية في أوصال المكونات.

(١) - ينظر الرمز الشعري: ٢٥٨ وما بعدها.

(٢) - فصوص الحكم: ٧٨.

(٣) - نفسه: ١١١.

(٤) - النص لابن عربي، ينظر في: الرمز الشعري: ٢٧٩ (وهو وصف للإنسان الكامل الجامع لصفات التحلي، وهو ليس في الحقيقة إلا الرسول صلى الله عليه وسلم، وقد أفاض الجليّ لبيان طبيعة هذا الإنسان الصوفي وصفاته في كتابه: الإنسان الكامل).

(٥) - وذلك في قوله تعالى: ﴿وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ﴾ (الأنبياء، الآية: ٣٠).

ثم إنَّ عملية الخلق، وكذلك النشأة والتوالد، إنما هي ناتجة عن علاقة الفعل والانفعال، وهي ترجمة واقعية لمعنى العشق، وهو المعنى الذي يشدُّ هذه العناصر المتفاعلة بعضها إلى بعض في تناغم وانسجام^(١).

وقد نجد عند بعض الصوفية إسقاطاً لفعل الطبيعة الإنسانية والحيوانية على الطبيعة العادية، تصبح فيه الأرواح آباء والطبيعة أنثى، فما يحدث من تغير وتوالد ناتج عن عملية الفعل والانفعال الحاصل بين تفاعل عنصر الذكورة مع عنصر الأنوثة في الكون.

كما وقف المتصوفة على خاصية الحركة في الكون، فهي في نظرهم أساس الحياة فيه، وهي ليست إلا سفر الأكوان إلى الخالق تعالى، يقول ابن عربي: "إنَّه لما كان الوجود مبدؤه على الحركة، لم يتمكن أن يكون فيه سكون، لأنه لو سكن لعاد إلى أصله وهو العدم، فلا يزال السفر أبداً في العالم العلوي والسفلي، والحقائق الإلهية كذلك لا تزال في سفر غادية ورائحة... وأمَّا العالم العلوي فلا تزال الأفلاك دائرة بمن فيها لا تسكن ولو سكنت لبطل الكون، وتمَّ نظام الكون وانتهى، وسياحة الكواكب في الأفلاك سفر لها"^(٢).

والسفر من منظور المتصوفة هو السفر الروحي إلى المحبوب للاتصال به وتملُّي جماله والفناء فيه. والمحبوب الحق، قريب حاضر، قد تجلَّى بجلاله وجماله في عناصر الطبيعة وظواهرها التي حظيت بعناية شعراء الصوفية، وتحولت إلى رموز دالة على ما حققوه من فتوحات في خضمِّ تجربتهم الروحية.

"٢"

لقد عني الشاعر الصوفي بالطبيعة عناية الشاعر العربي العادي بها، لكن العناية تختلفان في كيفية التعامل معها والغاية من استخدامها وتوظيفها؛ ففي الوقت الذي نجد فيه الشاعر العربي ينحذب إلى عناصر الطبيعة، حيها وحامدها من

(١) - ينظر: مشارق أنوار القلوب لابن الدباغ: ٩٧، والرمز الشعري: ٢٧٢ و ٢٧٦.

(٢) - رسائل ابن عربي، رسالة الإسفار عن نتائج الأسفار: ٣-٤.

حوله، ويرسم لها صورا حسية عينية، نجد الشاعر الصوفي يخرق حاجز الطبيعة الحسي ويتجاوزه، بحثا عن السر الكامن والقوة الخفية، لأن الطبيعة بمظاهرها على اختلافها ليست إلا محلا لتجليات المحبوب الذي تشرق بأنواره وتزيا بجماله، فهي دالة على وحدته، على الرغم من تعدد عناصرها وتنوع صورها وأشكالها، يقول ابن الفارض في التائية الكبرى:

وَكُلُّ الَّذِي شَاهَدْتَهُ فِعْلٌ وَاجِدٌ بِمُفْرَدِهِ لَكِنْ بِحُجُبِ الْأَكْثَرِ
إِذَا مَا أَزَالَ السُّتْرَ لَمْ تَرَ غَيْرَهُ وَلَمْ يَتَّقْ بِالْأَشْكَالِ إِشْكَالَ رِيَّةِ
وَحَقَّقْتَ عِنْدَ الْكَشْفِ أَنَّ بُنُورِهِ اهْ تَدَيَّتْ إِلَى أَفْعَالِهِ بِالذُّجْنَةِ^(١)

وهو المعنى الذي يجهر عبد الكريم الجيلي به في عينيته ويمعن في إبرازه،

تفصيلا وإيضاحا قائلا:

تَجَلَّيْتَ فِي الْأَشْيَاءِ حِينَ خَلَقْتَهَا فَهَامِي مِيطَتْ عَنْكَ فِيهَا الْبَرَاقِعُ
قَطَعْتَ الْوَرَى مِنْ ذَاتِ حُسْنِكَ قِطْعَةً وَلَمْ تَكُ مَوْصُولًا وَلَا فَصْلَ قَاطِعٍ^(٢)

وقد وجد شعراء الصوفية المسلمون، في المشرق والمغرب، في عناصر

الطبيعة الحية والصامته، وكذا عناصر الطبيعة المصنوعة، مجالا خصبا للتعبير عن رؤاهم وتصوراتهم، فذكروا البحر والنهر، والمطر والثلج، والسحاب والبرق والرعد، والرياح والنسائم، والأرض والسماء، والشمس والقمر والنجوم، والظلمة والضياء، والنار والنور، والروض والزهر، وأوثقوا الصلة بين الإنسان والطبيعة الحية، فوجدوا في سجع الحمام، وسطوة العقاب والطيور السجين، رموزا معبرة عن حال النفس الإنسانية في ضعفها وانكسارها، وكبرياتها وتعاليتها، ومعاناتها وحنينها، وسعادتها وشقائها، في قربها من المحبوب أو بعدها عنه، ولعل أوضح

(١) - ديوانه: ١١٢.

(٢) - الإنسان الكامل، ١: ٩٠.

استخدام لرمزية الطير هو ما نجده عند شعراء التصوف الفارسيين، من أمثال: ناصر خسرو، وجلال الدين الرومي، وعبد الرحمن جامي^(١)، وفريد الدين العطار، الذي ألف قصيدة صوفية شهيرة سماها منطق الطير^(٢).

كما وحدوا في عناصر الطبيعة المصنوعة ما يسعفهم في التعبير عن تجاربهم الدوقية فذكروا الأطلال والمرايا، والخرقه والعباءة، وجذهم صوت الناي الحزين، واستهوهم أنغام الوتر الشجية، فعبروا عن هذا التأثير والانجذاب بشعر حفل بمشاهد الطبيعة، ولكن لا لذاتها، وإنما كقيمة رمزية دالة على المحبوب في جلاله وجماله.

"٣"

وأبو الحسن الششتري، من هؤلاء الشعراء المأخوذون بالطبيعة، المفتونين بجمالها المفضي إلى المحبوب، ولا غرابة في ذلك، لأنه ابن الأندلس الفاتنة، والمنسوب إلى شُشتَر القرية من وادي آش، التي قال الحميريّ فيها: "إنها: مدينة بالأندلس، قرية من غرناطة كبيرة خطيرة، تطرد حولها المياه والأنهار، ينحطّ نهرها من جبل شلير، وهو في شرقها وهي على ضفتها، ولها عليه أرحاء لاصقة بسورها، وهي كثيرة التوت والأعناب وأصناف الثمار والزيتون، والقطن بها كثير"^(٣). وقد عكس شعره أثر هذه الطبيعة المتنوعة الكامن في نفسيته ومخياله، فصوره الشعرية، وإن كانت مستمدة، أحياناً، من ثقافته الشعرية، فإنها جاءت مزدانة بعناصر بيئته، مما يدلّ على صلته المتينة بها، على الرغم من إيمانه بالوطن الكلّي، واعتقاده بفكرة الوحدة.

إنّ التأمل لشعره المعبر عن تجربته الصوفية، يقف دون عناء على مكانة الطبيعة عنده، وحضورها بعناصرها في صورته الشعرية؛ فقد حضرت برياضها ومنترها وأزهارها وأشجارها، وبحرها ونهرها، وبرقها وسحابها ومطرها،

(١)- الرمز الشعري: ٣٠٢ وما بعدها.

(٢)- وقد عرّفها: بديع محمد جمعة في كتاب عنوانه: منطق الطير، وهو مطبوع.

(٣)- صفة جزيرة الأندلس: ١٩٢.

وأرضها وسماؤها، وشمسها ومرها ونجومها، وليلها ونهارها، وسجع حمامها وتفرده بلبلها، كما حضرت الطبيعة الصناعية بعناصرها، فتردد ذكر المرأة، والرحى وعجائن الطين، والنار والنبراس والخرقة، وهو حضور دالّ على حال الشاعر النفسية، ومعبر عن لحظة الاتصال بالمحجوب الذي ليست الطبيعة في نظره إلا مرايا عكست جماله وجلاله. والطبيعة عنده قد ترتبط بذكر المحجوب حيناً، والمناداة إلى الشراب حيناً آخر، وما ذلك إلا لوحدة الغاية، وغايته هي الوصول إلى المحجوب والتوحد به.

II- الطبيعة الطبيعية:

أ- الطبيعة النباتية:

تشكل الطبيعة النباتية في شعر الششتري مشهدين، مشهداً عاماً تمثله روضياته، ومشهداً جزئياً عني فيه بذكر عنصر طبيعي بعينه.

١- الروضة:

لقد حظيت الروضة من حيث كونها مشهداً طبيعياً عاماً بعناية شعراء العربية قديماً، بدءاً بابن الرومي، ومروراً بأبي بكر الصنوبري، وابن خفاجة الأندلسي، وغيرهم، فرسموا لها صوراً تنم عن إعجاب وانجذاب، لكنّها تبقى صوراً حسية بصرية على الغالب، وإن إسقطوا عليها مشاعرهم أحياناً^(١) وقد اهتم الششتري بشعر الروضيات، وأفاد منه في التعبير عن حاله الشعورية العميقة؛ فهو يذكر الروض والبستان، والمتره، في سياق استعاري حيناً، وإطار للتجلي الإلهي حيناً آخر؛ فهو في غمرة توحيده واتصاله يرى الكون كله مترها للناظر المحقق، يشهد فيه جمال المحجوب، فيدعو إلى تملي الوجود وتأمله وإمتاع البصر والبصيرة بمشاهده وأسراره، قائلاً:

جُلْ بِأَفْكَارِكَ وَائْتَنَزِرْهُ

(١)- ينظر بحثنا للماجستير: الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي: ٧٩ وما بعدها (مخطوط).

فَالْجُودُ كُلُّوْكَ مَنَزَّةٌ^(١)

والبستان هو إطار التحلي، وهو كذلك إطار ملاقات المحبوب والاتحاد به في جو مهيج، قد تفتحت أزهاره، وفاح شذاه وعطره، وقد أحس الشاعر فيه بنشوة اللقاء فعبر عن نشوته وجوره، فقال:

أَنَا نَسْرَخُ فِي بُسْتَانِي فِي رَيْحَانٍ وَطِيبٍ
وَتَمُّ تَبْرَخُ أَشْجَانِي وَنَظْفَرُ بِالْحَبِيبِ^(٢)

وبستان الشاعر الذي جعله مسرحاً هو تجربته الصوفية بما فيها من معاناة ومجاهدة، قد تكشفت له في غمارها الأسرار الإلهية والإشراقات الربانية، ففني في الحضرة ونسي شقوته وأحزانه لوحده بمحبوبه، وهي الوحدة التي لا ينزع روض الشاعر ولا يورق إلا بسببها وفي أجوائها:

وَزَارَ مَنْ كُنْتُ لَهُ عَاشِقًا
وَأَصْبَحَ الشَّمْلُ بِهِ مُوْنِقًا
وَرَوْضُ أُنْسِي يَانِعًا مُورِقًا^(٣)

فوحده بمحبوبه هي حياته وبقاؤه، بل إنه ليستغني عن بستانه الذي يزدان به قصره إذا رأى بستان محبوبه، فمحبوبه هو المطلوب، وبستانه هو البستان وما عداه فظل من الظلال أو وهم من الأوهام:

خَلَا قَصْرِي مِنْ بُسْتَانِي لَمَّا لَاحَ لِي بُسْتَانُكَ
يَا مَنْ ذِكْرُهُ أَفْنَانِي
وَصَالِكَ لَقَدْ أَخْيَانِي^(٤)

(١) - الديوان: ١١٣.

(٢) - المصدر السابق: ٩٥.

(٣) - نفسه: ٢٥٣.

(٤) - نفسه: ٣٣٤.

وهو وصال ينعم الشاعر فيه بلذة الإشراف وتنزل المعارف الإلهية، فيسمو بنفسه من
عالمه الكثيف ويرتفع خفيفا إلى أعلى، إنه مقام التجوهر والصفاء والفناء في
المحجوب:

وَأَضَاءَتْ أُنُورًا وَانْهَلَّ مُزْنٌ وَفَاحَتْ أَزْهَارُ
وَعَادَ جِسْمِي مِنِّْي رُوحًا^(١)

وهو يعتقد أن مقابر العشاق من الصوفية رياض تنعم فيها أرواحهم،
ولذلك فهو يوصي بدفنه بعد موته بينهم، لأنهم أهله وعشيرته في توجهه الروحي،
قائلا:

وَلِرَوْضِ الْعُشَّاقِ سِيرُوا بِنَعْشِي فَهُمْ جِدَّتِي بِهِمْ أُنْعِشُونِي^(٢)

والروض بتفتح زهره وطيب نسيمه وغناء طيره، قد سحر الشعراء فانجذبوا
إليه ونادوا بالشراب في أجوائه. والششتري قد عاش المشهد ذاته، وذكر عناصر
مجلس أنسه في مجال الطبيعة، ولكنه يصرح أن حمرة حمر مختلفة، وأن الساقى غير
الساقى، وأن الطرب والغناء ليسا مما تعود الناس سماعه، إن مجلسه مجلس احتفالي قد
خامر عناصره إحساس عميق وفرحة عارمة، إنها فرحة اللقاء بالمحجوب، وقد تجلى
ببهاؤه وحسنه في مظاهر الطبيعة على اختلافها:

أَيَّ مُدَامَةٍ وَأَيَّ خَمْرَةٍ وَأَيَّ خَمَارٍ وَأَيَّ طَرَبٍ وَأَيَّ غَنَاءٍ
فِي رِيَاضٍ تَفْتَحَتْ أَزْهَارُ وَأُنْشَارَتْ لُتَا
وَالطُّيُورُ فِي مَنَابِرِ الْأَشْجَارِ تَخْطِطُ بِبَيْتِنَا^(٣)

إن روض الشاعر روض مشرق، قد سرت الحركة والحياة في عناصره
وأجوائه، فتفتحت أزاهيره وأثمرت أشجاره وطربت أطياره وعمت الفرحة جنباته،
وهو عطاء دال على ما حققه الشاعر من فتوحات في تجربته الصوفية، وما حصل

(١) - المصدر السابق: ١٣٤.

(٢) - نفسه: ٧٨.

(٣) - نفسه: ٩٠.

عليه من منح ومعارف إلهية، وما أحسنه في أعماقه من سعادة غامرة، وليس الروض بهذا المستوى من الحضور في شعره إلا رمزا دالاً على تجربة الحضور التي عاشها في حضرة المحبوب بعد الفناء فيه؛ ذلك أن تفتح الزهر من منظور صوفي هو أوائل التحليلات ويعقبه الثمر الذي يدل على تحقيق المعارف الإلهية، كما أن الطائر المفرد هو رسول المحبوب الناطق بالذكر الجامع الذي تستلذه النفس الإنسانية وتطرب لسماعه^(١).

٢- الشجرة:

الشجر أقل حضوراً في شعر الشُّعْري من الروض، يرد عنده في شكل عنصر مكمل لمشهد طبيعي هو الروض^(٢)، كما يرد مستقلاً بذاته، لكن بصيغة عامة دالة على جنس الشجر دون تخصيص، وقد نجد يستعير الشجرة بعض صفاتها للتعبير عن حال شعورية حاصلة أو مرتقبة الحصول.

فهو إذا رأى الأمانة الدالة على القرب من المحبوب، أو لمح انعكاساً لتجليه في خلقه فرح وانتشى ودعا إلى الشراب في ظلّ رهبة غطتها أشجار وارفة الظلال:

قُلْ لِمَنْ قَدْ لَاحَ لَاحٌ فِي السُّدُجَى مِصْبَاحٌ
قُمْ إِلَيْهَا واسْتَقْنِيهَا فِي رَبِّي الْأَذْوَاخِ^(٣)

وما شرا به أو حمزه غير نشوته من نظره إلى محبوبه الذي يعدّ الفناء فيه بقاء، والنظرة منه إليه سرّ السعادة وإكسير الحياة؛ وقد لمس الشاعر تجلي قدرة الحق في الشجرة في حالي الإبراق والإثمار، فاستعارها هذه الصفات للتعبير عما يعتري شعوره في مقام القرب من تغير و تطور إيجابيين، قائلا:

إِذَا نَظَرْتُوْنَا بِنَظَرَةِ صَالِحَةٍ تُلَقِّحُ أَشْجَارُنَا وَالثَّمَارَ يُطِيبُ^(٤)

(١) - ينظر في هذا التأويل الصوفي: ترجمان الأشواق: ١٠٩، ١١٤.

(٢) - الديوان: ٩٠.

(٣) - نفسه: ٣٢١.

(٤) - نفسه: ٤٣٥.

وهو ينظر إلى الغصن في ذبوله الدال على موته، وإبراقه الدال على حياته، فيستعيره هذه الصفات للدلالة على معني البعد والقرب في علاقة المحب بمحبوبه؛ فالبعد عن المحبوب موت والقرب منه حياة، ولم يجد الشاعر تعبيرا أبلغ في الإبانة عن هذا المعنى من قوله:

وَالْحَيُّ عَنْ يُمْنَى الرَّبِّ يَا سَعْدُ أَبْشِرْ بِاللِّقَا
فَقَدْ ذَوَى غُودُ النُّوَى وَغَضُنٌ وَصَلِي أَوْرَقَا^(١)

٣- الزهر:

لقد عني الشاعر بالزهر من حيث كونه مجلى للجمال الإلهي، فذكر الربحان والبهار، والزهر والتور، واحتفل بموسم تفتقها وإزهارها؛ إنه فصل الربيع الذي تنزيا فيه الطبيعة بزيّ الجمال العاكس لجمال المحبوب، وتضحى باقات النوار أعظم ما يتهداه العشاق والمحبون، وقد رأى الشاعر أن أعظم ما يقدم به على المحبوب وأدله، هو رؤوس النوار، يقطفها بعناية ويحملها بين يديه إلى محبوبه لعله يرضى:

مُدَّ إِلَيَّ نَظْرُ فَصَلُّ الرِّيعِ أَقْبَلُ
نَقَطَ نَظْرُ رُؤُوسِ النُّوَارِ وَعَلَى الْمَلِيحِ نَزَلَ^(٢)

والشاعر وهو يتجول بين ألوان الزهر وأصناف النوار، يشهد المحبوب، وقد تجلى في ما حوله بجماله وجلاله، فيتواجد ويغيب عن ذاته، ويتحد بمحبوبه كما تتحد العقار بكأس من بلار:

بَيْنَ الْبَهَارِ وَأَصْنَافِ النُّوَارِ
نَمَزَجَ عُقَارِي فِي أُنْوَاسِ الْبَلَّارِ^(٣)

(١)- المصدر السابق: ٥٥.

(٢)- نفسه: ٤٢٧.

(٣)- نفسه: ٣٨٨.

ب- الطبيعة المائية:

للماء قيمة حيوية في الطبيعة، فهو فيها العنصر الأساس للحياة؛ وقد بين الله تعالى في القرآن الكريم هذه القيمة من خلال صور فنية جميلة للماء، وهو مطر نازل أو جدول منساب أو بحر هائج، وأثبت من خلال ذلك قدرته على الخلق والبعث بعد الموت، كما ضرب الأمثلة به عن النفس الإنسانية في تحجرها وقسوتها وظلمها وكفرها وجحودها^(١)، ودعا إلى تملي ذلك وتأمله، لأنه من آياته الكبرى.

وقد ارتبط الإنسان العربي عموماً، والشاعر خصوصاً بالماء ارتباطاً ضرورياً حياتية ومنتعة جمالية؛ فترقب المطر وتابع نزوله، ورسم له في حالاته المختلفة صوراً شعرية حسية، اتكأ فيها على معطيات بيئته الطبيعية والمصنوعة، مع إسقاط مشاعره الدالة على الإعجاب حيناً، والخوف حيناً آخر.

وقد أفاد الصوفية من البيان الإلهي في هذا المجال، ووقفوا عند خاصية الحياة في الماء، وربطوها بتصورهم للكون القائم على الوحدة؛ وهو ما يفصح عنه ابن عربي بقوله؛ "اعلم أن سر الحياة في الماء، فهو أصل العناصر والأركان، ولذلك جعل الله من الماء كل شيء حي، وما ثم إلا وهو حي، فإنه ما من شيء إلا وهو يسبح بحمد الله، ولكن لا نفقه تسبيحه إلا بكشف إلهي، ولا يسبح إلا حي، فكل شيء حي، فكل شيء الماء أصله"^(٢). ثم يخلص إلى فكرة الوحدة فيقول: "فليس في

(١) - كما في قوله تعالى: ﴿وَنَرَى الْأَرْضَ هَامِدَةً فَإِذَا أَنزَلْنَا عَلَيْهَا الْمَاءَ اهْتَزَّتْ وَرَبَتْ وَأُتْبِتَتْ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ بَهِيجٍ، ذَلِكَ بِأَنَّ اللَّهَ هُوَ الْحَقُّ وَأَنَّهُ يُخَيِّ الْمَوْتَى وَأَنَّهُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ﴾ (الحج، الآيتان: ٥ و ٦).

وقوله جلّ جلاله: ﴿وَالَّذِينَ كَفَرُوا أَعْمَالُهُمْ كَسَرَابٍ بِقِيعَةٍ يَحْسَبُهُ الظَّمْآنُ مَاءً حَتَّى إِذَا جَاءَهُ لَمْ يَجِدْهُ شَيْئًا وَوَجَدَ اللَّهَ عِنْدَهُ فَوَفَّاهُ حِسَابَهُ وَاللَّهُ سَرِيعُ الْحِسَابِ، أَوْ كَظُلُمَاتٍ فِي بَحْرٍ لُجِّيٍّ يَغْشَاهُ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ مَوْجٌ مِنْ فَوْقِهِ سَحَابٌ ظُلُمَاتٌ بَعْضُهَا فَوْقَ بَعْضٍ إِذَا أَخْرَجَ يَدَهُ لَمْ يَكُنْ يَرَاهَا وَمَنْ لَمْ يَجْعَلِ اللَّهُ لَهُ نُورًا فَمَا لَهُ مِنْ نُورٍ﴾ (النور: الآيتان: ٣٨ و ٣٩).

(٢) - فصوص الحكم: ١٧٠.

الإمكان أبدع من هذا العالم لأنه على صورة الرحمن، أوجده الله؛ أي ظهر وجوده تعالى بظهور العالم، كما ظهر الإنسان بوجود الصورة الطبيعية، فنحن صورته الظاهرة، وهويته روح هذه الصورة المدبرة لها^(١) فسيان الماء الحي، وهو الواحد، في الأشياء وهي المتعددة والمتنوعة، يعادل في العرفان الصوفي فكرة وحدة الوجود، التي ترى العالم واحداً هو الحق، والأشياء مرايا وتجليات؛ فهو هي من حيث الهوية، وهي هو من حيث الصورة المتجلية، وقد أوضح عبد الكريم الجيلي هذا المعنى في عينيته بصراحة، فقال:

وما الخلق في التمثال إلا كثلجة وأنتَ بها الماء الذي هو نابع
ولكن بذوب الثلج يُرفع حكمه ويوضع حكم الماء والأمر واقع^(٢)

وقد نظر الششتري نظرة تأويلية لقوله تعالى: ﴿وَفِي الْأَرْضِ قِطْعٌ مَّتَجَاوِرَاتٌ وَجَنَّاتٌ مِنْ أَعْنَابٍ وَزَرْعٌ وَنَخِيلٌ صِنْوَانٌ وَغَيْرُ صِنْوَانٍ يُسْقَى بِمَاءٍ وَاحِدٍ وَنُفَضِّلُ بَعْضَهَا عَلَى بَعْضٍ فِي الْأَكْلِ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَآيَاتٍ لِقَوْمٍ يَعْقِلُونَ﴾^(٣).
فخلص إلى فكرة الواحد المتكرر، الواحد في ذاته المتكرر في تجلياته؛ وهي الفكرة المحور في شعره، وقد عبر عنها بهذه الصورة الطبيعية المائية المصوغة بخطاب الحضرة، فقال:

اسمِعْ نِدَائِي مِنْ قَرِيبٍ بِـ_____ لَا أَذَانِ
وَسَمْسُ ذَاتِي لَا تَغِيبُ عَنِ الْعَيْنَانِ
انْظُرْ جَمَالِي شَاهِدًا فِي كُلِّ إِنْسَانٍ
كَالْمَاءِ يَجْرِي نَافِذًا فِي كُلِّ أَغْصَانٍ
يُسْقَى بِمَاءٍ وَاحِدٍ وَالزُّهْرُ الْوَوَانُ^(٤)

(١) - ديوانه: ١٧٢.

(٢) - الإنسان الكامل: ١ : ٩٠.

(٣) - سورة الرعد، الآية: ٤.

(٤) - ديوانه: ٣٦٨.

ويتأمل صورة الماء العينية في ميله إلى الانحدار بحكم ثقله وكثافته، فيرى فيها صورة الإنسان الذي يروم الاتصال بمحبوبه ولا يقدر على ذلك لغلبة طبيئته روحانيته، فكما أن الماء لا يمكنه الصعود إلى أعلى إلاّ بخارا، فكذلك الإنسان لا يمكنه الصعود ما لم يتطهّر من حماة الشهوات والمغريات، ولم يتحرر من أسر الأنسا والأين؛ فمن غلبت روحانيته طبيئته تجوهر وعلا وإلا ارتكس وانستكص. وهذه العلاقة المتفاعلة بين الإنسان وخالقه، في إقباله وإدباره، وتخفّفه وثاقله في حركة دؤوب هي ما عناه الشاعر بقوله من خلال هذه الصورة المعبرة:

اخْذَرْ أَنْتَكَ	إِيَّاكَ يُقَرِّكَ مِثَالَكَ
وظُهُـ	كَانَ السَّبَبُ فِي زَوَالِكَ
نَصَبَ عَيْنِكَ	يَلْعَبُ بِصُورَةِ خَيَالِكَ
إِذَا يَضَعُ	أَمَّا لِرُوسِ السَّوَانِي
يَلْبِسُ	وَهُـ يَقُولُ مَنْ ثَنَانِي
وَلَا يَضَعُ	إِلَّا لِشَمْسٍ مُضِيًّا
وَلَا يَهْـ	إِلَّا فِي عَيْنِ حَيًّا
رَيْثُ رَاحِـ	وَهُـ يُرَجِّعُ شَجِيًّا
قُلْتُ لَوْ أَبْـ	وَأَفَرَقَ دُمُوعَكَ هَتَانِ
بِدُمُوعِـ	تَضَعُ لِحُورِ الْجَنَانِ ^(١)

إنّ حركة الماء هي حركة الإنسان، فكلاهما يبحث عن أصله ومنبعه في حركة دائمة، فلن يهدأ الإنسان إلّا إذا اهتدى إلى الحق واتصل به وتوحّد به، ولن يكفّ الماء عن المسيل وشقّ الطريق إلّا إذا اهتدى إلى البحر الذي هو أصله، إنّه الحنين إلى الوطن الكلّيّ حنين الروح إلى عالمها العلوي، والنهر إلى بحره الفسيح.

١- المطر:

(١)- المصدر السابق: ٢٦٢.

يرمز السحاب والمطر في العرفان الصوفي إلى تسرل اللطائف والمنع والمعارف والأسرار الربانية^(١) على قلب الصوفي في حال سكره ووجده؛ وقد ورد الغمام والمزن بهذه الدلالة في شعر الششتري، فهو إذا رأى محبوبه سحت عليه غمام المعارف والأسرار الإلهية، بما يفرح قلبه وينعش روحه، وهي فرحة تعم المكان وتظهر آثارها على عناصر الطبيعة، وكأنها تشارك الشاعر فرحته بلقائه محبوبه:

لَا حَتَّ شَمُولٌ مَغْنَى نَجُولٌ
فِيهِ الْعُقُولُ
حَيْثُ الْأَكْشَامُ لَهَا ائْتِسَامُ
وَالنَّغَمَامُ
دَمْعٌ هُتُونٌ عَلَيَّ قُتُونٌ
سِرٌّ مَصُونٌ^(٢)

وهو إذا حقق الوصول إلى الحضرة ومُنح لذة الوصال، غمرته الأنوار وانتالت عليه المعارف الإلهية والأسرار الربانية، وأشرق روحه وحصل له اليقين: وَأَضَاءَتْ أُنُورًا وَانْهَلَّ مُزْنٌ وَفَاحَتْ أَرْهَارٌ
وَعَادَ جِسْمِي رُوحًا
وَالشُّكُّ بِالْغَيْبِ لِي مَوْضُوحًا^(٣)

٢- البحر:

لقد ذكر الشاعر عنصر البحر في مواضع عدة، وهو عنده يتسم بالسعة والشمول، ويتهدد غائضه بأنواع المخاطر والأهوال التي تحول دون وصوله إلى مرغوبه، وإذا تتبعنا مواطن ورود لفظة البحر في شعره، وجدناها واردة في سياقات

(١)- ينظر ترجمان الأشواق: ٣٧-٦٥.

(٢)- الديوان: ٣٨١.

(٣)- نفسه: ١٣٤.

دالة على جملة من المعاني؛ فهي إما دالة على الطريق الموصل إلى المهبوب، بما يكتنفه من صعوبات وعوائق، أو على العشق الإلهي، أو على النفس الإنسانية بما يعتمل في أعماقها من صراع بين نوازع الخير ونوازع الشر؛ فهو ينعت الهوة التي تفصله عن محبوبه بالبحر، وهو وهم في نظر المحقق، غير أن غير المحقق، ممن لم يتجاوز مرحلة الفرق قد يتعسر وصوله إلى شاطئ الجمع، بل إنه قد لا ينجو بذاته فيموت غرقاً أو شهيد عشق لم يقو على كتم أسرارها:

وهِمْتُ بِذَاتِ كَانَ بَيْنِي وَبَيْنَهَا مِنْ الْوَهْمِ بَحْرٌ قَدْ وَجَدْتُ لَهُ شَطْطًا
فَيَا لَكَ مِنْ بَحْرٍ إِذَا رَأَى قَطْعَهُ أَخُو الْفَرْقِ يُلْفِيهِ عَلَيْهِ قَدْ اشْتَطَّ
فَكَمْ مِنْ حُبٍّ قَدْ تَرَدَّى بِمَوْجِهِ شَهِيدًا، وَكَمْ رَأْسٍ هُنَالِكَ قَدْ قُطِّعَ^(١)

وبحر العشق الإلهي بحر واسع ممتد، متعب ومضن، ليس له شاطئ يحده، لا تنفع العاشق فيه حيلة ولا يصل فيه إلى غاية:

لِي بَخَّيْتُ يَأْقُومُ الْحِيلَةَ فِي الْحُبِّ أَشْ ثَفِيدُ
وَأَشْ يَنْفَعُ الْعَاقُومُ وَالْبَحْرُ وَاسَّعَ مَدِيدُ^(٢)

وهو في دورانه حول ذاته واستبطانه نفسه وخوضه في أعماقها، مستكنها أسرارها قد جابه عوائق وأوهاما، وكابد أهوالا ومجاهدات هي شرط في رحلة البحث عن حقيقة الذات الإنسانية:

كَمْ دُرْتُ فِي ذَاتِي دَوَّرَ الرَّحَى
فِي الْحِجْسِ وَالْمَعْنَى نَفْسُ تُشْ عَلَى
كَمْ خُضْتُ مِنْ لُجَّةٍ، وَمِنْ بَحْرٍ وَكَمْ حَادِثٍ أَسْمَعُ، وَكَمْ حَبْرٍ
وَلَمْ تَجِدْ لَهُمْ فِيهَا لَهُمْ أَثَرُ^(٣)

(١)- المصدر السابق: ٥٤.

(٢)- نفسه: ١٢٤.

(٣)- نفسه: ٣٧٢.

إِنَّ خَوْضَ الصُّوفِي تَجْرِبَةُ الْبَحْثِ عَنِ الْمَحْبُوبِ لِلْفَنَاءِ فِيهِ هُوَ سَمِي لِاثْبَاتِ
الْحَضُورِ بَعْدَ الْغِيَابِ وَالْبَقَاءِ بَعْدَ الْفَنَاءِ، كَمَا أَنَّ مَعْرِفَةَ الذَّاتِ بِالْغَوْصِ فِي أَعْمَاقِهَا
هُوَ الطَّرِيقُ إِلَى مَعْرِفَةِ الْحَقِّ؛ وَقَدْ وَجَدَ الشَّاعِرُ فِي فِعْلِ الْبَاحِثِ عَنِ الْجَوْهَرِ فِي
أَعْمَاقِ الْبَحْرِ شَبَهَا بِفِعْلِ الْبَاحِثِ عَنِ الْحَقِيقَةِ فِي النَّفْسِ الْإِنْسَانِيَةِ، فَعَبَّرَ عَنِ ذَلِكَ
بِقَوْلِهِ:

مَنْ رَجَعَ لِأُبَّاثٍ	بَعْدَمَا انْقَضَى رُضٌ
قُلْ لَوِ ارْتَمَيْتُ	قُلْ لَوِ ارْتَمَيْتُ
فِي الْبَحْرِ وَرَأَى الْجَوْهَرَ	بِالْهَبُوطِ رَقَيْتُ ^(١)

وَالصُّوفِي الْمَتَوَحِّدُ، يَعْتَقِدُ وَهُوَ فِي غَمْرَةٍ وَجْدِهِ وَخَضَمِ تَجْرِبَتِهِ الصُّوفِيَةِ
الذُّوقِيَةِ أَنَّهُ هُوَ وَلَيْسَ ثَمَّةَ غَيْرٍ، لِأَنَّهُ لَا يَرَى الْأَغْيَارَ إِلَّا مِنْ ظِلِّ أَسِيرِ عَالَمِهِ الطَّبِيعِيِّ.

وَفِكْرَةُ الْوَحْدَةِ هَذِهِ، هِيَ الْفِكْرَةُ الْمَحُورُ فِي تَصُوفِ الشَّشْتَرِيِّ وَشَعْرِهِ، وَفِي

ذَلِكَ يَقُولُ بِلِسَانِ الْحَضَرَةِ:

وَانْظُرِ الْوَحْدِي	خَاضَ فِي الْيَوْمِ
إِنْ يَكُنْ يُرَى خَائِضاً دُونِي	فَرْدُهُ وَلَا بُدَّ مَسْتُونٍ، كَذَا عِنْدِي ^(٢)

وَالشَّشْتَرِيُّ، وَهُوَ شَيْخُ طَرِيقَةِ يَرْشُدُ أَتْبَاعَهُ إِلَى الْحَقِّ بِمَصَابِيحِ عِلْمِ الْحَقِيقَةِ،
يَرَى أَنَّ عِلْمَ الْحَقِيقَةِ هُوَ الْعِلْمُ الْمَوْصِلُ إِلَى شَاطِئِ النِّجَاةِ، وَأَنَّ الْمُخَالَفَ سَيَشْقَى
بِإِنْكَارِهِ وَسَيَغْرَقُ فِي بَحَارِ شَهْوَاتِهِ وَظُنُونِهِ؛ وَقَدْ اسْتَنْدَ إِلَى الطَّبِيعَةِ فِي بَيَانِ هَذَا
الْمَوْقِفِ فَقَالَ:

اسْمَعُوا ذِي الْحَقِيقَةِ	يَا جَمِيعَ مَنْ يَسْمَعُ
إِنَّ عِلْمَ الْحَقِيقَةِ	لُورُو بِالْحَقِّ يَصْنَدُغُ
قَالَ عِلْمُ الْحَقِيقَةِ	أَنَا أَسُّ الشُّشْرِ بَرِيعَةُ
مَنْ تَبِعَهَا سَيَلْقَى	مَنْ يَأْخُذُ بِأَذْرَاجِ رَفِيعَةِ
وَالْمُخَالَفِ سَيَشْقَى	وَيَرْكَبُ أَفْوََالَ شَنِيعَةِ

(١) - ديوانه: ١٠٧.

(٢) - نفسه: ١٣١.

فِي بُحُورٍ غَرِيقَةٍ إِنَّ غَرِيقَ لَيْسَ يَطْلُعُ^(١)

وكما استلهم الشاعر عناصر الطبيعة النباتية والمائية في التعبير عن تحرته الروحية، التفت إلى الكون الفسيح، وتأمل ظواهره مستعيراً ألوانها وأنوارها، في تصوير لحظات القرب من نور الأنوار خالقه ومحبوبه.

ج- الظواهر الكونية:

١- الكون والفلك:

يعدّ الكون أو الوجود المادي، منفصلاً عن خالقه، في اعتبار أصحاب الوحدة المطلقة، وهما من الأوهام في حقيقته الوجودية، وقد صرح الشاعر في نونيته بهذا الموقف قائلاً:

وَلَمْ تُلَفْ كُنَّةُ الْكَوْنِ إِلَّا تَوْهُمًا وَلَيْسَ بِشَيْءٍ هَكَذَا الْفَيْئَا^(٢)
والأكوان وإن تعددت، هي جزء من الحقيقة الكلية وتحلّ لها:

الْوُجُودُ قَدْ بَانَ وَيَرَى الْإِنْسَانُ
جَمِيعَ الْأَكْسَوَانِ كُلَّهَا مِنْ جُزْئِيَّاتِي^(٣)

والكون بكلّ عناصره ليس إلاّ بجلى للحق، وعناصره تشهد على تعددها وتنوعها بوحدة الخالق وتعكس جماله، من غير حلول أو اتحاد عيني بالموجودات، فعلاقته بها علاقة انعكاس لا علاقة محايدة وامتزاج، كما تنعكس صورة الأشياء على صفحة الماء أو المرآة أو العين دون أن تحلّ فيها:

يَا مَنْ يُرِيدُ يَرَى الْإِلَهَ يَنْظُرُ جَمِيعَ الْمَوْجُودَاتِ
صَامِتٌ وَنَاطِقٌ وَجَمَادٍ مِنْ حَيَوَانٍ وَمِنْ نَبَاتٍ
فِي كُلِّ شَيْءٍ تَرَى الْإِلَهَ مِنْ غَيْرِ جِهَاتٍ وَلَا حُلُولٍ
مِنْ غَيْرِ جِهَاتٍ وَلَا حُلُولٍ تَرَى إِلَهًا دُبُرَكَ^(٤)

(١)- نفسه: ١٨٣.

(٢)- ديوانه: ٧٢.

(٣)- نفسه: ١١٣.

(٤)- نفسه: ١٥١.

والوحدة المطلقة التي تجعل الحق والخلق واحدا، تجعل الإنسان الكامل
مركز الكون، ومنه تطلع شمسها وبدرها وحوله تدور وفيه تغيب:

فَالْتَفِيتُ إِنْ ظَهَرَ فِي سَمَاكَ السُّدُورُ
وَالْفَلَكَ بِكَ يُدَوِّرُ وَيُضْرِئُ وَيَلْمِغُ
وَالشُّمُوسَ وَالْبُدُورُ فِيكَ تُغِيبُ وَتُطْلِعُ
فَأَقْرَ مَعْنَى السُّطُورُ الَّتِي فِيكَ أَجْمَعُ^(١)

وبمفهوم الوحدة يضحى الإنسان المتأله عالما يسع الوجود كله، وهو مثال
للحضرة وصورة عنها:

وَالْوُجُودُ هُوَ كُلُّو بِكَ وَفِيكَ تَظْهَرُ آثَارُ^(٢)

٢- الشمس والقمر:

إِنَّ مَا يَنْبَغِي تَسْجِيلُهُ فِي هَذَا الْمَقَامِ هُوَ أَنَّ الشَّاعِرَ يَكْتَفِي فِي تَحْلِيهِ الظُّوَاهِرِ
الْكُونِيَةِ بِالنَّظَرَةِ الْعَجَلَى وَالِاتِّفَاتِ الْخَاطِفَةِ، فَهُوَ لَا يَصِفُهَا لِذَاتِهَا، لَأَنَّهُ لَا يُؤْمِنُ
بِوُجُودِهَا الْمُسْتَقِلِّ، فَهِيَ انْعِكَاسٌ لِلْمَوْجُودِ بِحَقِّ، وَهُوَ مَطْلُوبُ الشَّاعِرِ وَغَايَتُهُ. وَمِنْ
هُنَا، فَإِنَّ ذِكْرَهُ لِلشَّمْسِ وَالْقَمَرِ قَدْ وَافَقَ مَذْهَبَ الصُّوفِيِّ، فَوَرَدَا مُتَعَلِّقَيْنِ بِالْمَوْصُوفِ
الْأَصْلِ فِي سِيَاقِ الِاسْتِعَارَةِ أَوْ التَّشْبِيهِ^(٣).

فهو يقرّر بداءة أَنَّ نورهما مستفاد من نور الحقّ، وهما يضيئان لأنهما
يعكسان تحلي نور الأنوار:

أَفَادَ لِلشَّمْسِ السُّنَا مِثْلَمَا أَعَارَهُ لِلْقَمَرِ الزَّاهِرِ^(٤)

ومحبوبه شمس أو كالشمس في ظهوره على غيره، وسطوع أنواره:

(١)- المصدر السابق: ١٦٥.

(٢)- نفسه: ١٥٨.

(٣)- نفسه: ٥١، ١١٢، ١٤٥، ١٤٦، ١٨١.

(٤)- نفسه: ٤٩.

هِيَ كَالشَّمْسِ ثَلَاثًا تُورُّهَا فَمَنْ مَّا إِنْ تُرْمَةُ عَادَ فِي^(١)

وَأَشْرَقَتْ كَالشَّمْسِ فِي أَفْقِ الْجَمَّالِ^(٢)

وهو يعبر عن فنائه في محبوه وتوحده به هذه الصورة الكونية، صورة
اختلاط الظل بضياء الشمس وتلاشيه فيه:

شَمْسٌ مَعَ ظِلِّي اخْتَلَطَ وَاخْتَفَتْ عَنِّي الْحُدُودُ

وَبَدَا بَذْرُ الْقَلْبِ يُورِي تَجْرِيعَ الشُّهُودِ^(٣)

وهو يضحى بعد توحده شمسا طالعة مضيئة، يقول:

وَشَمْسٌ ذَاتِي مُضِيًّا وَمَنِّي تُقْبِلُ عَلَيَّ وَفِيَّا نَعَشَقُ إِلَيَّا^(٤)

ويقول:

شَفِيعِي يُنْحَى فِي وَحْدَةِ الْوِثْرِ وَشَمُوسِي أَنَا هَا بَذْرِي^(٥)

بل إن شمسه هي وحدها التي لها الفاعلية والظهور:

لَسْ غَيْرِي هُوَ يَسْتَطِيعُ نَحْوَ غَادِي وَآتِي

شَمْسٌ ذَاتِي هِيَ تَطْلُعُ تُخَيِّي كُلَّ الرُّفَاتِ^(٦)

إن احتفال الشاعر بالنور وعنايته بالأجسام النورانية بذاتها أو بالانعكاس، يعد
قبسا من الفلسفة الإشراقية^(٧) المؤسسة على النور الأقدس و الأنوار المجردة و

(١) - نفسه: ٨١.

(٢) - نفسه: ١٢١.

(٣) - ديوانه: ٢١٧.

(٤) - نفسه: ٨٧.

(٥) - نفسه: ١٦٠.

(٦) - نفسه: ١١٦.

(٧) - وهي الفلسفة التي أرسى دعائمها الفلاسفة المتألهون من فرس وهنود ويونانيين، وظهرت بملاء في
آثار السهروردي الحلبي المقتول (ت. ٥٨٧ هـ)، النثرية والشعرية، وبخاصة في كتابه: حكمة الإشراق
(ينظر: السهروردي المقتول: ٨٧ وما بعدها، والكتاب التذكاري شيخ الإشراق: شهاب الدين
السهروردي، بإشراف إبراهيم مذكور: ١٢٠ وما بعدها).

مراتبها في الوجود، استمدّه من أستاذه ابن سبعين، أو من كتب السهروردي الحلبي
المقتول في رحلته إلى بلاد المشرق، ولعلّه يتّضح أكثر في هذا المشهد من قصيدة له
في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم، فهو الشمس وغيره أقمار أو نجوم، وهو نور
بل مشكاة الأنوار الساطعة، وهو الطّود الشامخ فخرا، والبحر الزاخر حكمة
وأخلاقا:

هُوَ طُورٌ هُوِيَّةِ الْأَمْرِ لِي يَظْهَرَ فَمَيِّ طَلْعَةُ الْبَدْرِ
اسْمُ الْأَعْظَمِ مُحَمَّدَ الْمُخْتَارِ
وَهُوَ شَمْسٌ تَلُوحُ بَيْنَ أَقْمَارِ
وَهُوَ ثَوْرٌ وَمِشْكَاةُ الْأَنْوَارِ
هُوَ بَحْرٌ مِنْ شَامِيخِ الْفَخْرِ فَتَعُوضُ فِيهِ عَلَى عَظِيمِ قَدْرِي^(١)

٣- الليل والنهار:

ولعلّ هذه الحكمة الإشرافية المشيدة بالنور في جاذبيته وقهريته، تبدو
بوضوح كذلك في تجليات الليل والنهار في صورته الشعرية؛ فهو ينفر من الليل
وينجذب إلى النهار، ذلك أنّ الليل بظلامه حجاب فاصل، يقيه في حال التفريق
التي تنأى به عن الحق، وأمّا النهار بضيائه ونوره فكاشف عن جمال محبوبه، ومحقّق
للجمع والوحدة به:

دُجِيَ غَيْهَبِ التَّفْرِيقِ قَدْ زَالَ وَاشْمَطًا وَأَقْبَلَ صُبْحُ الْجَمْعِ بَعْدَمَا شَطَا
وَأَذْخَصَ نُورُ الْأَنْسِ سُذْفَ دُجْنَتِي فَأَصْبَحْتُ لَا أَشْكُو فِرَاقًا وَلَا شَخْطًا^(٢)

هذا التدافع بين ظلام الليل وضوء النهار الذي يسفر عن ظهور الضياء
وسطوعه وتراجع الظلام وتلاشيّه، يعادل انتصارا نفسيا لدى الشاعر، لأنه يتناسب
ونزعتة الإشرافية، لذلك نجده يستهويه الصّباح في نفسه، وطيب نسيمه، لأنّه
مؤذن يتجلى المحبوب أو هو المحبوب ذاته قد تبدّي بجماله:

(١)- ديوانه: ١٦١.

(٢)- نفسه: ٥٣.

ضَوْءُ الصَّبَاحِ قَدْ رَفَعَ حِجَابُوهُ وَشَرَقَ نَسِيمُوهُ عَلَى الْبَطَاحِ
مَا أَطْيَبَ يَا لَيْلَى ذَاكَ النَّسِيمِ اللَّهُ يُخَيِّسِي ذَاكَ الصُّبَّاحِ^(١)

وهذا التحلي المفضي إلى وحدة الحب بمحبوبه، هو تجربة فردية ووجد ذاتي محض، ينكشف له محبوبه خلاله، فتضاء ساحاته وجنابه فينعم باللقاء ويسعد، على حين لا يرى غيره شيئا، لأنه محجوب بظلمة حواسه وغفلته:

فِي دُجَى اللَّيْلِ زَارَنِي بِذِرِي لَا تَرَاهُ الْعَيُّونُ
وَأَضَاءَ مَرَلِي وَسَاحَاتِي كَذَّاذَ عَقْلِي يَغِيبُ^(٢)

ذلك أن الحق صُبْحٌ يتحلى للعارف المتحقق لا لغيره:

لِلْحَقِّ صُبْحٌ قَدْ أَسْفَرَ لِمَنْ تَبَصَّرَ^(٣)

وهو صبح ينير بضياه قلب العارف بعد التجربة والمعاناة، فتتجلي مرآته

وتتبدد ظلماته:

صَاحِ لَاحِ الصُّبَّاحِ لِلْحَبْرِ بَعْدَ لَيْلٍ دُجَاهُ كَالْحَبْرِ
أَشْرَقَتْ شَمْسُهُ بِمِرَاتِهِ
وَتَوَارَتْ حُجَابُ ظُلُمَاتِهِ
فَانْتَشَى فَائِزاً بِلَذَاتِهِ^(٤)

ولذاته التي يفوز بها هي رؤية المحبوب وشهوده، في مرآته وهو قلبه، أو في

ما حوله من مظاهر الطبيعة.

وما تجدر الإشارة إليه هنا، أن الشاعر قد استنجد في عملية التعبيرية واقعه

البيئي والحضاري، كما استلهم الرصيد الشعري القديم في هذا المجال، من امرئ

القيس إلى ابن خفاجة، ولكن السياق غير السياق، كما أن استئناسه بالقرآن الكريم

في هذا الشأن لا يخفى، ويبدو أكثر جلاء في وقوفه عند قصة موسى عليه السلام،

(١) - نفسه: ٣٧٧، ٣٧.

(٢) - ديوانه: ٩١.

(٣) - نفسه: ١٣٧.

(٤) - نفسه: ١٦٢.

واستثماره للخطاب الإلهي المصور لحادثة تجلّي الحق للطور وما أعقبه من ذلك وصعق، ثم إفاقة فخطاب مقرر للأحادية وملزم بالرسالة.

فقد انجذب الشّشتري إلى نور تجلّي الحضرة متجردا من حوله وطوله، ذلك أنّه لا يحظى بالقبول في هذا المقام الموسوي، في نظره، إلّا من خلع نعليه وألقى منسأته وخلع عذاره وتعرّى من كلّ ما يحجب أو يعوق رؤية المحبوب والاتصال به^(١)، يقول:

وَمَنْ يَقْتَبِسْ نَارَ الْكَلِيمِ فَشَرْطُهُ لَا بُدَّ تَرْكِ الْأَهْلِ بِالطُّوعِ وَالْجَبْرِ^(٢)

٤- النار:

اكتشف الإنسان القدم النّار ووقف على نفعها وفائدتها، كما وقف على مظاهر القوة والقهر والجلال فيها فعبدها وتقرب إليها بالقرايين اتقاء شرها، كما عبد الشّمس والقمر والرياح والسيول والبحار للغرض ذاته.

وأما النّار في الهدى الإلهي فهي مخلوقة لله الحق، وهي الطاقة المودعة في الكون لاستمرار الحياة، ولكنها أداة ردع و عقاب، توعدّ بها الله تعالى مخالفي أمره، ممن يسعون في الأرض فسادا فجعلها لهم دارا وقرارا، وقد تعددت أسماؤها في القرآن الكريم؛ فهي النّار وهي جهنّم وسقر، وتنوعت أساليب وصفها لبيان هولها وشدة حرّها وقوّة حرقها وتدميرها، وذلك في مقابل ما وعد به عباده المؤمنين من النعيم المقيم والجنات التي تجري من تحتها الأنهار، وهي أساليب تتسق وطبيعة الخطاب الإلهي المرتكز على قاعدة الترغيب والترهيب.

وقد أضحت النار، في خلال ذلك وبعده، لما فيها من فائدة الاستدفاء والإضاءة، أداة اهتداء ورمزا للكرم والعطاء، وهي معان وردت في القرآن الكريم. كما أكثر الشعراء إيرادها في أساليبهم الشعرية مدحا وهجاء في عصور الشعر العربي المتعاقبة. وهو المعنى الذي حام حوله شعراء الصّوفية، جاعلين النّار رمزا

(١)- المصدر السابق: ٤٣.

(٢)- نفسه: ٤٢.

لتحلي الحق، ومبشرا بتزل فيوضاته وألطافه؛ فهي نار قد سمعت على الرب
والأعلام ليراهما المدجلون ويهتدوا بها إلى المحبوب، فيتصلون به ويفنون فيه، فتلاشى
أشجانهم وتزول حيرتهم، وفي ذلك يقول الششتري موحها:

وَانْظُرْ إِلَى الْمَعْنَى الَّذِي يَدُّو لَنَا بِالرُّقْمَتَيْنِ عَنْ يَمِينِ النَّارِ
هَاتِيكَ دَارُهُمْ وَأَمَّا نَارُهُمْ فَقَدْ أَضْرِمْتَ بِالْقَصْدِ لِلْخُطَّارِ
يُهْدِي لَهَا مَنْ تَاهَ فِي جُنْحِ الدُّجَى فَهِيَ الْهُدَى لِلِهَائِمِ الْمُحْتَارِ^(١)

ونار الشاعر نار مستعرة تأسر النظر بضياؤها وتجذبه، لأنها غرة المحبوب

الدالة عليه:

يَا سَعْدُ قُلْ لِلْقَسِّ مِنْ دَاخِلِ الدَّيْرِ أَذَلِكَ نِبْرَاسٌ أَمْ الْكَاسُ بِالْخَمْرِ؟
سَرَيْنَا لَهُ، خِلْنَاهُ نَارًا تَوَقَّدَتْ عَلَى عِلْمٍ حَتَّى بَدَتْ غُرَّةُ الْفَخْرِ
أَقُولُ لِصَحْبِي عَادَةُ النَّارِ قَدْ حَرَّتْ تُلُوحُ وَتَخْفَى، مَا كَذَا هَذِهِ تَخْرِي^(٢)

إنها لحظة تجلّي نور الحق في قلب الصوفي وفي ما حوله، وفيها ينسى ظلمة

عالمه الكثيف ويفنى في عالم الأنوار، وبذلك تتحقق نشوته وسعاده:

إِذَا بُرِّقَ الْجَمَى اسْتَنَارَا أَوْ شِئِمَّتْ فَاخْلَعَ الْعِذَارَا
وَقُلْ لِمَنْ شَامَهُ فَلَانِي أَنَسْتُ لَمَّا رَأَيْتُ نَارَا
لَمَّا بَدَتْ مِنْ رَبِّ الْمُصَلَّى عَلِمْتُ الصُّبْحَ الْإِسْفِرَارَا
وَمُذْلِجٍ فِي الدُّجَى أَتَاهَا قَدْ صَمِرَتْ لَيْلَهُ نَهَارَا^(٣)

إن ناره هي نار القري، وهي دالة على الكريم الذي أمدّها بالنور فتألقت

واشرقت:

أَمَّا تَرَى نَارَ الْقَرَى عَلَى رُبِّ ذَاتِ الثَّقَا
كَأَنَّهَُا نَجْمٌ بَدَا أَوْ بَدْرٌ يَمُّ أَشْرَقَا^(٤)

(١)- المصدر السابق: ٣٩.

(٢)- نفسه: ٤٢.

(٣)- نفسه: ٤٥.

(٤)- نفسه: ٥٥.

وهي النار التي لا تنطفئ لأنها تستمد طاقتها ونورها من الحق الذي لا يطفى ولا يزول؛ فهي باقية ببقائه، تدل الحيارى عليه وترشدهم إلى كنوز رحمته وهدايته، وقد استأنس الششتري بأسلوب القرآن الكريم وأساليب الشعر العربي في هذا الشأن، فقال:

مِلْ بِنَا يَا سَعْدُ وَاَنْزِلْ بِالْحُجُونِ هَذِهِ الْأَعْلَامُ تَبْدُو لِلْعُيُونِ
وَالْتَفَتْ غَرْبِيَّهَا كَيْمَا تَرَى نَارُ مَنْ تَهْوَاهُ بِالشَّعْبِ الْيَمِينِ
لِلْقِرَى شُبَّتْ قَلْبَهَا نَارُهَا وَهِيَ لَا تَطْفِئُ عَلَى مَرِّ السِّنِينَ^(١)

وهو تصوير كما نلاحظ، ركّز الشاعر فيه على دلالات النار الجميلة دون الجليلة، فالنار في شعره دالة على الترغيب لا على الترهيب؛ فهي تهدي الحائر بنورها وتغمره بعطائها، إنها الرمز الدال على نور الأنوار، الكريم الرحيم:

جَمَّالُهَا مَشْهُورٌ فِي السُّدُنِ الْقُومِ
لَا حَتَّ وَلَا خِ الثُّورِ فِي اللَّيْلِ الْبَهِيمِ
وَدُكُ مِنْهَا الطُّورِ لِمُوسَى الْكَلِيمِ^(٢)

وهذا النور اللامع هو نور المحبوب الذي تجلّى للطور فدك ولموسى فصعق، وهو النور الذي أريّه الشاعر في حال استغراقه ووجدته، فسعد بالرؤية وأنس باللقاء:

اِنْجَلَّى كَرْبِي وَبَقِيَتْ مَوْهُومٌ
مُذْ رَأَيْتُ الثُّورَ عَلَى جَبَلِ الطُّورِ
وُفِخَ فِي الصُّورِ سِرُّهَا الْمَفْهُومِ^(٣)

وقد يستدل الشاعر إلى حضرة محبوبه بعنصر آخر مشع هو البرق^(٤)، وهو دال على المطر، كما أن النار دالة على الكرم، وكلاهما يرمز إلى العطاء الإلهي وتزول الإشراقات والفيوضات الربانية.

(١) - ديوانه: ٦٨.

(٢) - نفسه: ١٦٩.

(٣) - نفسه: ١٧٢-١٧٣.

(٤) - نفسه: ٤٥، ٥٦.

د- الطبيعة الحية:

لقد حظيت الطبيعة الحية ببعض اهتمام الشاعر، فقد ذكر منها عنصرين هما: الحمام والناقة في معرض الحديث عن السفر إلى محبوه، وغمرة الإحساس بوجوده أو الحنين إليه؛ فهو يجعل تغريد الحمام وغناؤه جزءاً من مشهد التحلي، تجلي المحبوب في الطبيعة بجماله، وغناؤها إعراب عن فرحة اللقاء ونشوة اتصال المخلوق بالحق، وهو مشهد يثير الشاعر ويحركه إلى الطرب والشراب، شراب المحبة الإلهية:

هَزَنِي الزَّهْرُ، وَشَاقَنِي الْغَنَّا مَعَ جَزْزِي النَّهْرِ
تَغْرِيدُ الْقُمْرِي وَخَمْرُ حُبِّنا شُرْبُنَا فَـأَذْرِي^(١)

وتقوم العلاقة بين عناصر الطبيعة على أساس الحب، فهو سرّ حركتها وحياتها وتفاعلها، فكما يحسّ الشاعر بها فهي تحسّ به وتشاركه مشاعره وأحاسيسه، فهي تفرح لفرحه بتجلي محبوه، فتغني وتطرب:

بَلَابِلُ الْأَفْرَاحِ لِلْمُسْتَهْـلَمِ
غَنَّتْ بِرَوْضِ فَاحٍ وَرَّئَا الْحَمَامَ^(٢)

وهو إذا أضناه البعد، وآلمه الفراق، واشتد حنينه إلى محبوه، رأى في هتاف الحمام^(*) معادلاً موضوعياً لشعوره، فمال إليه، وتفاعل معه، فتطارحا الأحزان، والأشجان، وبكا كل منهما بطريقته:

مَالِي إِذَا هَتَفَ الْحَمَامُ بِأَيْكَةٍ أَبْدَأُ أَجْنَ لِشَجْوِهِ وَشَجْوَنِي

(١) - ديوانه: ١٦٨.

(٢) - نفسه: ٢٣٣.

(*) - ترمز الحمامة في المعجم الصوفي إلى الروح أو النفس الكلية التي حزنت لفراقها عالم التقديس والرضا والملاحظة، لذلك هي كثرة البكاء على فقده، دائمة الحنين إليه، والششتري في بيته أعلاه، استأنس بقصيدة ممتعة لأستاذه ابن عربي مطلعها:

نَاحَتْ مُطَوَّقَةً فَحَنُّ حَزِينٍ وَشَعَاءُ تُرْجِعُ لَهَا وَحِينُ

ترجمان الأشواق: ٤٠، ٤٨.

وَإِذَا الْبُكَاءُ بِقَيْرِ دَمْعٍ دَابَّةٌ وَالصَّبُّ يَخْفِرِي دَمْعُهُ بِعُيُونِهِ^(١)
والناقة هي حامله إلى محبوبه، غير أنها تحسّ إحساسه وتعرف الطريق إلى
موطن المحبوب معرفته به، فهي أيضا محبة يحدوها الشوق ويهديها الهوى:
لِلْعَيْسِ شَوْقٌ قَادَهَا نَحْوَ السَّرَى لَمَّا دَعَا أَجْفَانَهَا دَاعِيَ الْكَرَى
أَرْخِ الْأَزِمَةَ وَأَبْغِهَا إِنْهَا تَذَرِي الْجَمَى النُّجْدَى مَعَ مَنْ دَرَى
حُثَّ الرُّكَّابَ فَقَدْ بَدَتْ سَلْعٌ لَنَا وَانْزِلْ يَمِينَ الشَّعْبِ مِنْ وَادِي الْقِرَى^(٢)
وكما احتفى بالطبيعة وأهاب بعناصرها في التعبير عن تجربته الصوفية،
احتفل بالطبيعة الصناعية ووظف عناصرها توظيفا رمزيا دالا.

II- الطبيعة الصناعية:

لقد ذكر الشاعر في معرض التعبير عن تجربته الصوفية جملة من أسماء
الأدوات التي يستخدمها الصوفي في حياته اليومية، كالأقراق^(٣)، والزئبيل^(٤)،
والدلق^(٥)، والحرمدان^(٦)، والشُميلة^(٧)، والدُسُمان^(٨)، والكُشْكُول^(٩)، والدَّفَّاس^(١٠)
والمُنْسَاءة^(١١)، والشَّرْشُوح^(١٢)، والطَّنْجَهَارَة^(١٣)، وِ الْغَرَارَة^(١٤) وغيرها، كما استثمر

(١)- الديوان: ٧٧.

(٢)- نفسه: ٤٩.

(٣)- نفسه: ٢٧٣.

(٤)- نفسه: ٢٧٤.

(٥)- نفسه: ٦١.

(٦)- نفسه: ١٨٧، ٦١.

(٧)- نفسه: ٦١.

(٨)- نفسه: ٦١.

(٩)- نفسه: ١١٧.

(١٠)- نفسه: ١١٠.

(١١)- نفسه: ١١٧.

(١٢)- نفسه: ١٨٦.

(١٣)- نفسه: ١٨٧.

(١٤)- نفسه: ٢٧٣.

مصنوعات أخرى كالْفَخَّارِ والرَّحَى والمرآة والعباءة والخزقة في الشأن ذاته، غير أن أشياء كثيرة قد وردت في شعره عرضاً، ولم يحظ إلا القليل منها بعنايته واهتمامه.

أ- الفخار:

اشتهرت الحواضر الأندلسية بصناعاتها الفخارية، وأغلب الظن أن الشاعر قد شاهدها من كتب، واستوقفته عملية تشكيل الأواني في مراحلها المختلفة، وقد رأى في صورة الفخار المطبوخ الذي أنضجته النار، صورة الإنسان الذي أنضجته التجربة، فتجاوز مرحلة الفناء في الحق إلى مرحلة البقاء به؛ فهو الحي وأما غيره فميت، كالطين الخام الباقي على صورته غير المشكلة، أو تلك التي شكَّلت ولم تنضجها النار، فهي سريعة الانكسار عسيرة الجبر، والفرق بين الصورتين، بين فخار مطبوخ وفخار نقي، وبين إنسان حبيب طيبته وآخر تجاوزها بروحه فسما إلى أعلى:

مَا كُلُّ مَنْ صُوِّرَ	تُخَسِّبُهُ حَاسِيٌ
لَسَ يُشَبِّهُ الْفَخَّارَ	مَطْبُوعٌ لِنِي
ثَرَابٌ وَمَاهُ النَّيِّ كَمَا عَجِينُ	
وَصَوِّرُوا الْفَخَّارَ	عَلَى يَقِينِ
إِنْ انْكَسَرَ فِي الْجِينِ	يَرُدُّوهُ طِينِ
وَإِنْ انْكَسَرَ مَطْبُوعٌ	أَفْنَانَا شَوِي
لَسَ يُشَبِّهُ الْفَخَّارَ	مَطْبُوعٌ لِنِي
فَمَنْ طَبَخَ يَصْنَعُهُ	كَمَا طَبَخَ
وَالنَّيِّ فِي طِينُو	إِنْ عَادَ لَطِينُ
وَمَنْ تَرَى الْمَطْبُوعَ	يَرْجِعُ سُبِينُ
فَمَنْ رَطَبَ قَحْفُوسُ	يَحْتَاجُ لَوَكِي
لَسَ يُشَبِّهُ الْفَخَّارَ	مَطْبُوعٌ لِنِي ^(١)

ب- الرّحى:

لقد حظيت الدّائرة من دون الأشكال الهندسية الأخرى بالاهتمام منذ القدم، "فقد كانت أكثر الأشكال تقدّيساً لدى الهرامسة، لما تضمه من تصورات خاصة بدورة الزمان، وبعود الأشياء إلى حالتها الأولى"^(١). كما احتفت بها الغنوصية الصوفية، لما تتضمنه في نظرهم من كمال وتمام، يظهره ما فيها من عود على بدء^(٢). وقد وقف الصوفية على خاصية الحركة في الكون، وتنبهوا إلى حركة الأفلاك الدائرية حول نفسها وحول بعضها، فأشاروا إليها وربطوها بالدوران حول الذات، مستعيرين في ذلك حركة آلة للطحن مألوفة في الواقع المعيش هي الرّحى، قال ابن عربي: "وأعلى الأمكنة المكان الذي عليه تدور رحى عالم الأفلاك، وهو فلك الشمس"^(٣).

وإذا كان زهير بن أبي سلمى قد استعار الرّحى فعلها للتعبير عن أثر الحرب في البشر^(٤)، فإنّ الشّشتري قد استثمر حركتها الدائرية في التعبير عن تجربته الصوفية، وهي تجربة قائمة على الحركة والسفر، ولكنها حركة تنتهي بالدوران حول الذات إلى حد الفناء.

فجريه ليس في حقيقة الأمر إلّا جرياً إلى ذاته لا إلى غيره، فهو منه وإليه:
كَمَ لِي نَجْرِي وَكَأَن جَرِي لِعِنْدِي^(٥)

(١)- الرمز الشعري: ٢٩٧ (وقد رمزوا لها بالحية التي تعض ذنبها).

(٢)- نفسه: ١٤٤.

(٣)- فصوص الحكم: ٧٥.

(٤)- وذلك في قوله:

فَتَعْرِكُكُمْ عَرَكُ الرّحى بِشَفَالِهَا وَتُلْقَحُ كِشَافاً ثُمَّ تُنْجِ قَتْلِمِ

ديوانه: ٨٢.

(٥)- ديوانه: ١٣١.

وهو يمحور بحسده ويرحل بقلبه لينتهي إلى حركة دائرية تغيب معها الأشياء أو الأغيار، وتزاح الحجب وتزال الحواجز التي تحول دون شهود الحق والتوحد به، يقول:

دَعُونَا نَمُورَ بِالْحَسَدِ فَالْقَلْبُ رَاجِلٌ لَطِي الْمَرَّاجِلُ

فَأَوَّلُ عِلْمِنَا

تَرْكُنَا جِسْمَنَا

وَرَأَيْنَا وَعَيْنَنَا

وصيرنا ندور في الابد والغير زائل ومائم حائل^(١)

ثم هي حركة طلوع وهبوط، لكنها تنتهي إلى الدوران حول الذات، لأن الذات العارفة مثال الصانع ومرآته العاكسة لكل الأشياء:

اغْرِفِ الصَّنَائِعَ واطْلُعْ بِالتركيبِ إِبْدَكَ^(*)

ثُمَّ اهْبِطْ إِلَيْكَ بِالتَّحْلِيلِ وَذَاكَ هُوَ خَدَكَ

وَاتَّقِ دُورَ عَلَيْكَ وَاتَّبَصَّرْ كُلَّ الْأَشْيَاءِ عِنْدَكَ^(٢)

وجعل الذات قطبا يُدار حوله دور الرحي، هو ما ينصح الششتري به

مريده، يوجهه إليه إن أراد الفناء عن الأغيار واللحاق بعالم الأنوار:

دُورَ نَحَالِ الرَّحَى حَتَّى لَيْسَ يَبْقَى عِنْدَكَ يَا ابْنِي فِي الْحَيِّ حَيٌّ

قُطْبُ مِنْ ذَاتِكَ اجْعَلْ وَعَلَيْهِ الْمَدَارُ^(٣)

وهي حركته المعتادة في بحثه عن هويته وحقيقته:

كَمْ دُرْتُ فِي ذَاتِي دُورَ الرَّحَى

فِي الْجِسِّ وَالْمَعْنَى نَفْسُ تُشْ عَلَى^(٤)

(١)- المصدر السابق: ٢٠٧.

(*)- البد: تطلق كلمة البد على الصنم، وهو يعني بما هنا: المعبود، وهو الحق تعالى، وكان أستاذه ابن سبعين قد ألف كتابا سماه: بد العارف.

(٢)- نفسه: ١٥٥.

(٣)- نفسه: ٢٩١.

(٤)- نفسه: ٣٧٢.

والدّوران حول الذات مثل الرّحى شرط عنده في سبيل الوصول إلى
المحبوب والتحقّق به:

أَنَا لَسْتُ نَشْكُرُ خَلِيعَ إِنَّ ثَمِيرًا وَإِنْ صَاحًا
حَتَّى يَقْطَعَ فِي الْقَطِيعِ وَيُدَوِّرَ بِحَالِ رَحَى^(١)

ذلك أنّ من فني في الحق وبقي به ارتقى إلى رتبة الشهود والكمال
وأضحى محورا وقطبا يدور الفلك حوله، وأصلا تستمدّه الشمس والبدور ضياءها
ومنه تطلع وفيه تغيب:

والتفت إن ظهري في سَمَاكَ الدُّرِّيِّ

الْفَلَكَ بِبِكَ يُدَوِّرُ وَيُضْرِبُ سَيْئًا وَيَلْمِزُ
وَالشُّمُسَ وَالْبُدُورَ فِيكَ تَغِيبُ وَتَطْلُعُ
فَاقْرَأْ مَعْنَى السُّطُورِ الَّتِي فِيكَ أَجْمَعُ^(٢)

وهذا المعنى الكلّي والجامع هو ما نجد الشاعر يعبر عنه من خلال عنصر
آخر من عناصر الطبيعة الصناعية هو: المرأة.

ج- المرأة:

لقد احتفل الصوفية بالمرأة من حيث كونها جسما عاكسا لصور الأشياء
المقابلة، إن في حال صقلها وصفائها، أو كدرها وضبايتها، ولكن لا لذاها وإلّا
لكونها رمزا معبرا عن نظريتهم في الوحدة، يقول ابن عربي، إنّ "عالم الطبيعة صور
في مرآة واحدة، بل صورة في مرآة مختلفة، فما ثم إلّا حيرة لتفرق النظر"^(٣)، وقد
يرمزون بها إلى الذات الإنسانية المحلية للحقيقة الإلهية.

لقد وردت المرأة بصيغتها ومتعلقاتها في شعر الشّشتري في سياقات ثلاثة؛
فهي إمّا وسيلة تحقّق ووصول أو أداة للشهود أو رمز إلى الوحدة؛ فهو يدعو إلى

(١)- المصدر السابق: ٢١٦-٢١٧.

(٢)- نفسه: ١٦٥.

(٣)- فصوص الحكم: ٧٨.

صقل الذات أو النفس بفعل ذاتي أو خارجي تماما كما يفعل الزجاج بالزجاج،
فيجعله شفافا أو مرآيا عاكسة؛ فالشيخ الذي يتابع النفس فربيبها ويصقلها حتى
بالإكبار والإجلال:

وَمَمَّكَ أَزَلْ وَاسْنُكُنْ أَلْسِيْ
وَاشْكُرْ لِمَنْ يَصْنَعُ قُلْ مِنْكَ الْمُرِّيْ^(١)

وبالفناء عن الوجود والأغيار وصقل المرآيا يزول الإنكار ويتحقق الاتصال:

أَغْمِضِ الطَّرْفَ تَرَى وَتُلْزِمُ أَخْبَارَكَ
وَأَفْنِي عَنِ ذَا الْوَرَى تَبْدُو لَكَ أَسْرَارَكَ
وَبَصِّ قُلْ الْمَرَايَا يَزُولُ إِنَّكَ أَرَاكَ^(٢)

والعارف الحاذق هو من هدب نفسه وصقلها لآلها وسيلته إلى المحبوب لا
عقله، لأنه عقبة وحجاب:

مَنْ عَوَّلَ عَلَى صَقْلُو وَلَمْ يَلْتَفِتْ لِعَقْلُو يَتَحَذَّقْ
إِذَا يَتَلَفَفَ فَصَلُّو يَتَحَقَّقُ قُلْ^(٣)

إنَّ النفس الصقلية والمجلوة هي النفس المؤهلة للرؤية، رؤية تجلّي المحبوب
والوقوف على أسرارهِ وعجائبهِ:

فَاصْنَعْ قُلْ مِرَاتِيْكَ تَرَى عَجَابْ
يُرِيْكَ إِيشْ مَا تَمُّ صَقْلُ الْمُرِّيْ^(٤)

وصقل مرآة الذات مفضٍ إلى الإحساس بالحضور، وهو الحضور الذي
يعقب الغياب عن الذات والأسباب:

قَدْ ظَهَرْتُ فِي مِرَاتِيْ عِنْدَ رَمِيْ لِمِنْسَاتِيْ^(٥)

(١) - ديوان الششتري: ٣٠٠.

(٢) - نفسه: ١٦٥، ٣١٤.

(٣) - نفسه: ٢٢٥.

(٤) - نفسه: ٢٩٨، ٢٩٤، ١٢٦.

(٥) - نفسه: ١١٧.

وهو الفعل ذاته الذي يجعل مرآة الذات مهياة للشهود، شهود المحبوب

بجماله وجلاله:

وَأَسَـٰدَانِي فَلَيْتَـٰهُ
فَقَالَ يَا تَعَالَىٰ
وَعَسَـٰيْتُهُ بِمِرَاتِي
مُحَيِّـِّاةُ ذُو الْحَلَالِ^(١)

والذات الصّقيلة هي الذات العالمة المنكشفة لكل شيء والمطلعة على كل

شيء:

وَارْفَعْ الْآنَ حِجَابَكَ واذعُ كَيْ تَسْتَقِيمُ
لَا يَغِيبُ عَنْكَ شَيْءٌ مِنْ جَمِيعِ الْمَرَاتِي إِنَّ صَقَلْتَ الْمُرِيَّ^(٢)

ثم تصبح المرأة أداة لإثبات الوحدة، وحدة الحب بالمحسوب أو المخلوق بالخالق، وهو إثبات يبدؤه الشاعر بالدعوة إلى التأمل والتحقيق، فيقول:

أَيُّهَا النَّاطِرُ فِي سَطْحِ الْمُرِيَّ أَتَرَى مَن ذَا الَّذِي فِيهِ تَرَى
هَلْ هُوَ النَّاطِرُ فِيهِ غَيْرُكُمْ أَمْ خَيَالٌ مِنْكَ فِيهِ قَدْ سَرَى^(٣)

غير أن الشاعر ينفي هذا الشك، ويؤكد أن ما يراه الناظر منعكسا في

المرأة ليس إلا ذاته، وأن ذاته ليست إلا المحبوب في تجلياته المتنوعة، فيقول:

انْظُرْ فِي مِرَاكِ	انْظُرْ فِي مِرَاكِ
وَالَّذِي تَرَى فِيهَا	وَالَّذِي تَرَى فِيهَا
ارْفَعْ الْمِرَى وَالظُّرَى	ارْفَعْ الْمِرَى وَالظُّرَى
تَرَى الْخَيَالِي وَالْمَعْمُورَ	تَرَى الْخَيَالِي وَالْمَعْمُورَ
مَا يَظْهَرُ لَكَ الْمَسْتُورَ	مَا يَظْهَرُ لَكَ الْمَسْتُورَ
بِنَكْشِفِ غَطَاكَ	بِنَكْشِفِ غَطَاكَ
أَنْظُرْ فِي مِرَاكِ	أَنْظُرْ فِي مِرَاكِ
أَلَيْسَ هُوَ ذَاكَ	أَلَيْسَ هُوَ ذَاكَ
يَظْهَرُ كُلُّ شَيْءٍ	يَظْهَرُ كُلُّ شَيْءٍ
وَمِثْلُ وَحْيِي	وَمِثْلُ وَحْيِي
إِلَّا بِأَلْمُورِي	إِلَّا بِأَلْمُورِي
بِنَكْشِفِ غَطَاكَ	بِنَكْشِفِ غَطَاكَ

(١) - المصدر السابق: ٩٦.

(٢) - نفسه: ٢٩٦.

(٣) - نفسه: ٥٠.

تَبْقَى فِي الْوُجُودِ وَخَدَكَ مَا تَرَى سِوَاكَ^(١)
ويقول في المعنى ذاته:

مُورُ الظُّرِّ لَوَجْهَكَ فِي الْمَرَى الصُّقِيلِ
عَلَى حَالِ جَمَالِكَ تَرَى ثُمَّ جَمِيلِ
وإن كَانَ ظَهَرَ لَكَ مَلَكٌ أَوْ رَجِيمٌ
فَأَنْتَ هُوَ وَخَدَكَ مَا تَرَى آخَرَ^(٢)

ولكنها وحدة متميزة، وحدة معنوية غير مادية وروحية غير جسمية، هي وحدة تجلّ لا وحدة حلول كما يتوهم المعارضون:

هِيَ كَالْمِرَاةِ تُبْدِي صُوراً قَابِلَتَهَا وَهِيَ مَا حَلَّ شَيْءٌ^(٣)

د- الخرقعة:

الخرقة أو العباءة أو الحلة أو الجبة أسماء أطلقتها الصوفية على لباس مخصوص عرفوا به، قد يكون منسوجاً من الصوف أو الشعر أو الوبر، وقد يكون سليماً أو مرقعاً؛ وهو لباس خشن دالّ على تقشّف صاحبه وفقره، وذلّته وانكساره لخالفه، وقد عني الصوفية بهذا اللباس المخصوص، ونوّهوا به وأعلوا من شأنه، وربطوه بالمعاني الروحية العميقة. غير أنّ معارضيتهم غمزوهم من خلاله، واتهموهم بحبّ التميّز والظهور، وهو ما دفع الششتري إلى تأليف رسالته البغدادية^(٤) التي دافع فيها عن سلوك الفقير ومظهره، مؤكداً صواب نهجه وفعله، مستدلاً على ذلك بما ورد في القرآن الكريم والسنة النبوية، وحياة الصحابة من نصوص وأفعال.

(١) - ديوانه: ٢٠٣.

(٢) - نفسه: ٢٣٦، ٣٥٥ (ينظر في هذا أيضاً، شرح تائية البوزيدي لابن عجيبة: ٢٦).

(٣) - نفسه: ٨١.

(٤) - وأولها قوله: "أما بعد، أيها الإنسان القائل إنّ لباس الشعر غير سنّة، وإن المرقعة شهرة، وإن الظاهرين بها خفرة للناس..."، وهي رسالة طريفة في باهما، نشرت بعناية: ماري تهراس ليرفوي.

ثم أضحى لبس الخرقة، بعد ذلك، نوعاً من الإجازة^(١) يمنحها الشيخ لمريده السالك، شهادة منه على أهليته للمشايخة واقتداره على السير بنفسه، مستقلاً عن شيخه، كما يرمز لبسها، عندهم، إلى نوع العلاقة التي تربط المريد بشيخه، وهي علاقة قائمة على التفويض والتسليم^(٢).

وقد نوّه ابن عربي بدلالة هذا الصنيع، وأشاد إلى ما ترمز إليه الخرقة من

معان دينية سامية، فقال:

لَبِسْتَ جَارِيَةً مِنْ يَدِنَا	خِرْقَةً نَأَلَتْ بِهَا عَيْنَ الْكَمَالِ
خِرْقَةً دِينِيَّةً غُلُوبَةً	أَلْحَقْتَهَا بِمَقَامَاتِ الرَّجَالِ
وَكَذَلِكَ اللَّهُ قَدْ أَلْبَسَهَا	ثَوْبَ عِزٍّ وَقَبُولٍ وَجَمَالِ ^(٣)

وكما عني الشّشتري بلباس الصوفية في رسالته البغدادية، مدافعاً عن أصالته وشرعيته، عني به أيضاً في شعره، وخصّص له في ديوانه قصيدة مطولة أجمل فيها صفاته ودلالاته الروحية.

فهو يقرر بداءة أنّ سلوك الصوفي مبني على المخالفة، مخالفة النفس في هواها والمجتمع في أذواقه وعاداته، فما يراه الناس فساداً يرى فيه الصوفي عين صلاحه، وما يرونه عاراً هو عنده أجمل حلّة، ذلك لأنّ العبرة عنده ليست بالألوان وإنما بالمعاني؛ فالخرقة تتحدد قيمتها بما ترمز إليه لا بما هي عليه:

فَسَادِي عِنْدِي صَلاحي	فِي الْعَالَمِ الْأَوَّلِ
وَأَشْ مَا رُبِّي ثُمَّ عَارِ	هُوَ بِالْفَقِيرِ أَجْمَلِ
بِالْخِرْقِ هُمْ مَشْغُولِينَ	لَأَشْ هِيَ بِأَكْمَلِ
وَذَا السُّفَرِ بِالسُّنِينَ	أَجْلِسْ وَكُنْ خَدَامِ
فَعِنْدَنَا الصُّالِحِينَ	لَسْ يَدْخُلُوا حَمَامِ ^(٤)

(١) - ينظر في هذا: البستان في ذكر العلماء والأولياء بتلمسان: ٥٩-١١٠.

(٢) - ينظر: عوارف المعارف للسهروردي: ٩٥.

(٣) - الديوان: ٣٧٩.

(٤) - نفسه: ٢١٠-٢١١.

والجُبَّة هي لباس الشاعر في سفره إلى محبوبه، وهي، برُفْعها سلاحه في
طريقة الدال على توجهه وانتمائه:

لأُبَدُّ لَنَا مِنْ رَوَاحٍ	لِنَطْلُبَ الْأَكْمَلِ
حَيْثُ الرُّضَى وَالْقَرَارُ	وَالْمَسْرُورُ الْأَجْمَلِ
وِذِي الطَّرِيقُ فِي السُّفَرِ	نُمَشِّيهِ بِالْجُبَّةِ
أَوْ بِالثِّيَابِ الْخَضِرِ	لَا كَيْسٍ وَلَا دُرَّةِ
إِنَّمَا عَرَبٌ أَوْ مَطَرٌ	وَتَنْقَطِعُ قُبَّةِ
وِذِي الرُّقِيعَاتِ سِيْلَاحُ	فِي السُّنَّةِ لَسْنُ تُجْهِلِ
لِصَنْفِينَا هُوَ شِعَارُ	قِنَاعُ لَسْنُ يُهْمَلُ ^(١)

وترتقي من كونها لباسا ساترا للجسد إلى خرقة معادلة للباس التقوى، وهو
مستوى روحي تتشكل فيه الخرقة بصورة مختلفة؛ فالحلَّة التي يرجو الشاعر ربه أن
يكسوه إياها ليلقاه بها، هي حلَّة منسوجة من الرضى والجود، ومن حرير كوني
مختلف عن حرير الدود، وهي نقية قد توصل صانعها عند نسجها بكل ما هو طاهر
ومحمود:

هَبْ لِي مِنْ رِضَاكَ يَارَبِّي	حُلَّةَ بَاشٍ تَلَقَّاكَ تَقِيًّا
كَمْ لِي تَتَمَنَّى لِبَاسَهَا	يَا كَرِيمَ لَبْسِنَهَا يُّيَا
كَأُتْرِيذُ يَا رَبِّي حُلَّةَ	وَتَقِمُّهَا يُّيَا مِنْ جُودِ
وَيَكُونُ خَرِيرَهَا كَوْنِي	بَخْلَافٍ مَا يَغْزَلُ الدُّودُ
وَتُرِيذُ يَنْسَجُهَا صَانِعُ	بِمَاعُونٍ مِنْ كُلِّ مَحْمُودِ ^(٢)

وأن يكون قماشها من أفخر أنواع القماش، قد تطهر بماء الضوء أو بدمع
نائب قد تخلص من كل ما يحجب عن المحبوب من عجب ورياء، إنها حلَّة تفوح
عطرا وتشع ضياء:

(١)- المصدر السابق: ٢١١-٢١٢.

(٢)- نفسه: ٣٠٣-٣٠٤.

مِنْ أَجَلٍ مَا فِيهِ الثَّوَابُ
أَوْ بِدَمْعٍ مَنْ هُوَ كَيْفَ ثَابُ
وَمِنْ السَّرِّيَا وَالْإِعْجَابُ
بُنُورِ الْهُدَى مُضِيًّا
يَا كَرِيمَ لَبَسْنَاهَا لِيَا^(١)

وَيَكُونُ ذَا الثَّوْبِ مَتَاعَهَا
وَبِمَاءِ الْوُضُوءِ مَطَهَّرُ
خَالِصٍ مِنَ الشُّوَابِ
حَتَّى إِذَا فَاحَتْ وَصَارَتْ
كَمْ لِي تَتَمَنَّى لُبَّاسَهَا

كما أن أدوات صناعتها مختلفة، فهي تقصّ بمقصّ قطع العلائق وترك
السوى، وتستمدّ مادتها من صوم التطوع، وهي مخيطة بخيوط الحقائق، وهذا وحده
تكون ملائمة لأداء الطاعات والكمالات:

بِمَقْصٍّ قَطَعَ الْعَلَايِقُ
الْبَدَنَ مَعَ الْبَنَائِقِ^(*)
بَخِيْطٍ مِنَ الْحَقَائِقِ
مِنَ الْأَخْلَاقِ الرُّضِيَّا
يَا كَرِيمَ لَبَسْنَاهَا لِيَا^(١)

وَنَقَصَّ لِي يَا رَبِّي
وَيَكُونُ صَوْمُ التَّطَوُّعِ
وَتَخَاطُ عَلَى مَا يَلْزَمُ
وَيَكُونُ لَهَا وَظَائِفُ
كَمْ لِي تَتَمَنَّى لُبَّاسَهَا

إنها حلة رامية إلى معان روحية ووظائف تعبديّة؛ فكتمها الأيمن دالّ على
الزهد مع اليقين، وكتمها الأيسر دالّ على الصفاء واصطفاء الحبيب، وأما جيوها
فعامرة بالتقى وأركان الدين، قد عطفت بالرعاية والألطف الخفية:

فِيهِ زُفْدِي مَعَ يَقِينِي
هُوَ صَفْوِي أَمِينِي
بِالتَّقَى وَأَرْكَانِ دِينِي
مِنْكَ بِالْطَّافِ خَفِيَّا

لِيَكُنْ كُمِّي السَّيْمِينِ
وَلِيَكُنْ كُمِّي الشُّمَالِ
وَلِيَكُنْ جَيْبِي مَعْمُرُ
وَتُعْطِفَنِي يَا إِلَهِي

(١) - المصدر السابق: ٣٠٤.

(*) - البنائيق في الثوب، ج: بنيقة؛ وهي القطعة التي تثبت فيها الأزرار (المعجم الوسيط: ١).

كَمْ لِي تَتَمَنَّى لَبَاسَهَا يَا كَرِيمَ لَبْسُهَا إِيَّا^(١)

وهي حلة متميزة، قد غزلت غزلاً صافياً رقيقاً، فسلمت من العيوب وجاءت مطبوعة، قد تناسبت أجزاؤها وكملت صورتها:

وَمِنْ أَدْمَعَ الْحَبَّةِ	يَكُونُ الْحَبِيبُ وَالطَّرِيقُ
وَيَكُونُ نَسْجُهَا حَيِّدٌ	وَعَزْلُ صَافِي رَقِيقُ
كَيْ يَجِي عَمَلُهَا مَطْبُوعٌ	مَتَنَاسَبٌ وَذَقِيقُ
وَتَكُونُ يَا اللَّهُ شَطْطَةً	وَمِنْ الْعُيُوبِ نَقِيًّا ^(٢)

وهي حلة دالة على خشية الخالق تعالى: تزيدها الأذكار عطراً وماء:

وَمِنْ الْخَشْيَةِ يَا رَبِّ	يَكُونُ الْأَمْرُ مُؤَكَّدٌ
وَتَطْيِيبُ عِنْدَ ذِكْرِكَ	وَتَصْمِيمُ أَفْوَحِ مِنَ النَّدِّ
وَيُدْوَمُ عَلَى لِسَانِي	الصَّلَاةُ عَلَى مُحَمَّدٍ
إِشْرَ كَانَ يَفْرَحُ الْعَبِيدُ	لَوْ عَطَّالُو ذِي الْعَطِيَّ ^(٣)

إنَّ هذه الحُلَّةَ، لما اتصفت به ودلَّت عليه، هي أفضل ما يلبس من الثياب وخير ما يدخر ويدس، لأن لبسها يثمر الطهر والنقاء والتجوهر والتنور قبل لقاء المحبوب:

فَلِبَاسُ ذِي الْحُلَّةِ عِنْدِي	لِلتَّقَى أَفْخَرُ مَا يُلْبَسُ
وَأَجَلُ مَا هُوَ يُطْلَبُ	وَمَا يُتَخَبَّبُ وَيُخْبَسُ
..
فَالْيَسَّكَ يَا رَبَّ تَرْغَبُ	وَعَلَيْكَ هُوَ اتِّكَالِي
أَنْ تُنَوِّرَ جِسْمِي هَذَا	قَبْلَ أَنْ تَأْتِيَ الْمَنِيَّ
كَمْ لِي تَتَمَنَّى لَبَاسَهَا	يَا كَرِيمَ لَبْسُهَا إِيَّا

(١) - ديوانه: ٣٠٤-٣٠٥.

(٢) - نفسه.

(٣) - نفسه: ٣٠٤-٣٠٥.

فحلّة الشاعر، إذا، وإن اتكأ في نعتها على عناصر مادية، حلّة معنوية
روحية، ترمز إلى التقوى وتثمر الطُّهر والنقاء، وتشع نورا وهداية، إنها تسمو
بلايسها إلى أعلى وتغمره بنور الحق، فهي حَرَيّة بذلك الاهتمام منه وجديرة بتلك
العناية، لما تعنيه وترمز إليه من معنى عبّر عنه من خلال غزلياته وحمرياته وطبيعياته،
وهو معنى المعاني عنده أو الوحدة المطلقة.

الباب الثالث

في

خصائص شعره الفنية

الفصل الأول

في

معنى المعنى أو فكرة الوحدة والإنسان المتوحد

يعد القرن السابع الهجري في تاريخ التصوف المتفلسف قرن وحدة الوجود والوحدة المطلقة، فقد رفع ابن عربي وتلاميذه من بعده لواء وحدة الوجود، كما رفع عبد الحق بن سبعين لواء الوحدة المطلقة^(١). وانتقل الإيمان بها من التكتّم إلى التصريح، فجأّر بالفكرتين أفراد الفريقين في كتاباتهم الشعرية والنثرية، وكان من أبرزهم في المشرق: صدر الدين القونوي وجلال الدين الرومي ونجم الدين الإسماعيلي وغيرهم، وبرز منهم في المغرب والأندلس: الشاذلي الحلي ومحيي الدين بن عربي وعبد الحق بن سبعين، وعفيف الدين التلمساني والششتري وقد اضطرت أكثرهم ضغوط الوقت وإكراهاته إلى الرحلة فساحوا في الأرض، واستقر أكثرهم في المشرق، وتركوا آثارهم واضحة فيه.

وكان لتصريحهم صدى انقسم العلماء والفقهاء إزاءه ثلاث فئات فئة مكفّرة، وأخرى معجبة مقبّبة، وثالثة أثرت الصمت فلم يصدر عنها موقف معين^(٢). وكان أكثر المعارضين تشدداً في الحكم على هذه الفئة من المتصوفة برهان الدين البقاعي الذي كفر عمر ابن الفارض ومحيي الدين بن عربي^(٣)، وأبو حيان النحوي الأندلسي الذي نسب إلى الششتري القول بالحلول^(٤). وابن تيمية الذي ناقش أفكارهم في هذا الشأن وخلص إلى تكفيرهم^(٥).

وقد لخص ابن العماد آراء المؤيدين والمنكرين في ترجماته لهؤلاء^(٦)، كما نبّه ابن تيمية إلى خطورة شاعرين من شعراء الوحدة هما: عفيف التلمساني الذي نعته

(١) - يراجع في هذا: فوات الوفيات، ٣: ٣٨٣، ونيل الانتهاج: ٣٢٢، وشجرة النور الزكية ١: ١٩٦.

(٢) - ينظر: شجرة النور الزكية ١: ١٩٦.

(٣) - مصرع التصوف أو تنبيه الغبي إلى تكفير ابن عربي: ٢١٣.

(٤) - نيل الانتهاج: ٣٢٢.

(٥) - مجموع فتاوى ابن تيمية ٢: ١١٥، والفرقان بين أولياء الرحمن وأولياء الشيطان له: ٨٢ وما بعدها.

(٦) - شذرات الذهب، ٥: ١٩٢، ٣٢٩، ٤١٢.

بالفاجر، وأنّ شعره، وإن كان شعرا جيدا، أشبه "بلحم مختزير في صحن صيني، وأنه يدرج السم القاتل في كلامه لمن لا فطنة له بأساس قواعده"^(١) وأبو الحسن الششتري الذي ألحقه بشيخه ابن سبعين، وأشار إلى خطورة أزجاله^(٢).

وقد أشار الشيخ أحمد زروق في معرض كلامه عن شعر الششتري إلى المعنى الثالث فيه فقال: إنه "الفناء و أحكامه"^(٣)، والواقع أن هذا المعنى هو المعنى المحور أو هو معنى المعاني كما نعته هو ذاته^(٤)، وهو ليس إلا فكرة الوحدة الحاضرة بمستوياتها الثلاثة في شعره كلّها؛ أي وحدة الشهود ووحدة الوجود والوحدة المطلقة، غير أن هذه الأخيرة هي الأكثر حضورا فيه، بل هي الغاية، فحولها طاف وعنها عبر وإليها رمز في غوليّاته وحمريّاته وطبيعيّاته، كما تبين لنا من قبل^(٥).

١- وحدة الشهود:

وحدة الشهود حال أو تجربة يعانيتها الصوفي في طريق المعرفة، وهي أقصى ما ينشده التصوف الإسلامي السني، وفيها يشهد الصوفي بعين قلبه تجلّي الحق بصفاته في مخلوقاته؛ وتسمى عندهم، كذلك، الجمع والفناء وعين التوحيد أو اليقين^(٦). وقد اشتهر بالتحقق بها علم وقته الشيخ أبو مدين شعيب بن الحسين الأندلسي الغوث، و من طريقته استقى الششتري مفهوماته الصوفية، و مارس تجاربه الذوقية في المرحلة الأولى من تصوفه، وقد عبر عنها في شعره جاعلا إياها مرحلة أولى من مراحل سفره إلى حضرة محبوبه للفناء فيه و التوحد به؛ فعلاقته

(١)- المصدر السابق، ٥: ٤١٢.

(٢)- مجموع فتاوى ابن تيمية، ٢: ٢٩٤.

(٣)- نيل الابتهاج: ٣٢٢.

(٤)- ديوانه: ٨٩.

(٥)- يراجع الباب الثاني من هذا البحث.

(٦)- ينظر عوارف المعارف: ٢١، والتصوف الإسلامي لأبي العلا عفيفي: ١٧٣ ودراسات ٧

التصوف الإسلامي لمحمد جلال شرف: ٤٢٧-٤٢٨.

محبوبه علاقة حب وقرب وحضور، فهو لا يسلو عنه ولا يغيب، لأن مستقره في قلبه، وهو فيه يطببه ويرعاه:

لَا تَقُلْ سَلَوْتُ	لَا تَقُلْ سَلَوْتُ
أَنَا قَطُّ مَحْجُوبِي	عَنْهُ مَا سَلَوْتُ
كَيْفَ أَسْأَلُو عَنْ جِي	إِنَّ ذَا عَجِيبُ
وَقَرَارُو فِي قَلْبِي	وَمُرَوِّي طَبِيبُ
إِنْ أَرَدْتَ بِمَا صَاحِبِي	تُرَقِّي مِنْ قَرِيبُ
أَلْفِي مَا رَأَيْتُ	أَلْفِي مَا رَأَيْتُ
مِنْ حَوَادِثِ الْأَيَّامِ	تَبْقَى إِنْ فَنَيْتُ ^(١)

والرقي بعد إلغاء الأغيار لا يكون إلا إلى حضرة المحبوب، وفيها يحظى الشاعر بخطاب العناية والرعاية والرضى والقبول؛ فأوقاته أفراح وحاجاته منجزة ودعاؤه مستجاب:

تَزْمَنِي وَقَالَ لِي هَذِي حَضْرَتِي	أَدْلُلْ وَابْسِطْ هَذِي جَنَّتِي
وَأَفْرَحْ وَافْتَحِرْ بِرُؤْيَتِي	فَاشْكُرْنِي فَاشْكُرْنِي، وَالشُّكْرُ هُوَ عَيْنُ الْقَبُولِ
إِيشْ مَا تَطْلُبْ تَرَانِي مَعَكَ مَا نَزُولُ	
أَتَمْنِي غَلِيًّا وَاطْلُبْ مَا تُرِيدُ	عُيَيْدِي ااطْلُبْ مَا عِنْدِي بَعِيدُ
أَنَا لَكَ أَقْرَبُ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ	فَاطْلُبْنِي فَاطْلُبْنِي تَجِدْ رِضَايَا لَكَ وَصُولُ
إِيشْ مَا تَطْلُبْ تَرَانِي مَعَكَ مَا نَزُولُ ^(٢)	

وحبيبه هو الحبيب الحق، يتجلى بجماله لعباده، فيغمرهم بنوره، وتنشال

عليهم منحه وأرزاقه؛ إنه الحبيب الذي لا يرى الشاعر حبيبا إلى قلبه غيره:

حَيِّيبُ قَلْبِي	هـ الحبيب بعينـو
هُـ زَيْنِي	وجعلني زينـو

(١) - الديوان: ١٠٤.

(٢) - نفسه: ٢١٥، ٢٠٦.

أَجْرِي جِي	نَعْمْتُو عَلَيَّا
وَسَخَّرْ لِي	كُلَّ هَـا الْمَشِيَّا
وَنَظَّرْ لِي	وَشَفَقْ عَلَيَّا
وَأَشْرَ مَا كُنَّا	إِنَّمَا هُوَ مُنْوَ
هُوَ زَيْنِي	وَجَعَلْنِي زَيْنِي
هُوَ خَلَّيْنِي	بَسَمْعٍ وَنُطْقٍ
وَيَاتِينِي	كُلَّ يَوْمٍ بِرِزْقِي
كَذَا يَفْعَلُ	الْحَيَّيْبُ بِحَقِّ
وَأَذْنَانِي	وَقَرَّبْنِي مُنْوَ
هُوَ زَيْنِي	وَجَعَلْنِي زَيْنِي ^(١)

إِنَّ امتلاء القلب بالإيمان بالله تعالى ومحبه يثمر الإحساس بمعيته ومشاهدته
فجلاله وجماله باديان في الموجودات، وسره سار في أعماقها، فهي في مجموعها دالة
عليه في أحديته من غير اتحاد أو حلول ، فالحق تعالى لا يحده حيز وليس كمثله
شيء:

يَا مَنْ يُرِيدُ يَرَى الْإِلَهَ	يَنْظُرُ جَمِيعَ الْمَوْجُودَاتِ
صَامِتٌ وَنَاطِقٌ وَجَمَادٌ	مِنْ حَيَّوَانٍ وَمِنْ نَبَاتٍ
فِي كُلِّ شَيْءٍ يَرَى الْإِلَهَ	مِنْ غَيْرِ حُلُولٍ وَلَا جِهَاتٍ
مِنْ غَيْرِ حُلُولٍ وَلَا جِهَاتٍ	تَرَى إِلَهًا دَبْرَكَ
وَكُلَّ مَا هُوَ بِهِ ذَرَى	يُرِيدُ بِهِ يَخْتَبِرُكَ
يَا وَاحِدًا لَسْ لَوْ نَظَرْنَا	وَلَا مَثِيلَ وَلَا شَبِيهَ ^(٢)

والمشاهدة مقام لا يدرك إلا بالفناء عن الذات والأغيار والبقاء بالمشهود
وحده دون سواه، لأن الوجود الحق له لا لغيره:

(١) - المصدر السابق: ٢٥٨-٢٥٩.

(٢) - نفسه: ١٥١، ١٧٧.

أَنَا عِنْدَمَا تَفْنَى تَبْقَى فِي شُهُودِ
دَائِمًا تَرَى الْمَعْنَى سَارِي فِي الْوُجُودِ
تَدْعُو دَعْوَةَ الْمُضْنَى عِنْدَمَا تَعُودُ
أَنْتَ رَبِّي أَنْتَ أَنْتَ رَبِّي أَنْتَ^(١)

وهو يحدد نوع هذه المشاهدة وحدودها، فهي مشاهدة قلبية معنوية لا بصرية حسية ، فالحق أسمى من أن تدركه الأبصار، وأبعد من أن يحده خيال، وكل ما تصوّره الخيال فهو بخلافه:

دَعْ عَنْكَ عَالَمَ الْخَيَالِ
وَاحْذَرْ تُشَاهِدْ لَوْ مِثَالِ
فَمَا تَرَى أَنْتَ مُحَالِ
بِهَ وَجُودِكَ ارْتَبَطَ أَفْهَمْنِي قَطْ أَفْهَمْنِي قَطْ^(٢)
وغاية الشاعر من شهوده الوصول إلى الانصهار في الحضرة والفناء في
المحبوب بصورة كلية، تَمَحِّي فيها الرسوم والحدود، إنها الوحدة المطلقة التي ليست
وحدة الشهود في تجربته إلا خطوة في سبيل الوصول إليها والتحقّق بها:
وَإِذَا تَغَيَّبَ عَنِ الْوُجُودِ
وَتَفْنَى حَقًّا فَالشُّهُودِ
فَلَا رُسُومَ وَلَا حُدُودَ
وَلَا طَرَفَ وَلَا وَسَطَ أَفْهَمْنِي قَطْ أَفْهَمْنِي قَطْ^(٣)
لكن الشاعر يجعل وحدة أخرى طريقا إلى وحدته المطلقة بمحبوبه، هي:
وحدة الوجود.

(١)- المصدر السابق: ١٠٤.

(٢)- نفسه: ١٧٨.

(٣)- نفسه: ١٧٩.

٢- وحدة الوجود:

وحدة الوجود فكرة فلسفية قديمة، عرفها الهنود^(١) كما عرفها فلاسفة الأفلاطونية الحديثة^(٢)، غير أنها لم تظهر في صورتها النظرية المكتملة في التصوف الفلسفي الإسلامي إلا مع ابن عربي: "فهو أول من أرسى دعائم مذهب كامل في وحدة الوجود، وظلّ حتى اليوم الممثل الأكبر لهذا المذهب"^(٣). وقد بسط الفكرة في كتابيه فصوص الحكم والفتوحات المكية وأكدها ببعض أشعاره فيهما، وهو في معظم شعره في ديوانيه معبر عنها أو رامز إليها، كما جعلها عمر ابن الفارض معاصره محور شعره^(٤). وصرّح بها إلى حدّ الغلوّ عبد الكريم الجيلي في كتابه: الإنسان الكامل، ومؤدّى الفكرة هو أنّ: الوجود في أصله حقيقة واحدة، هي وحدة الحق والخلق إذا نظر إليها من جهة الأحدية فهي الحق، أو نظر إليها من جهة التعدّد، فهي الخلق، فالحق والخلق وجهان لحقيقة واحدة وهما اسمان لمسمّى واحد، يقول ابن عربي:

فالحقُ خَلَقَ بهذا الوَجْهِ فاعْتَبِرُوا وَلَيْسَ خَلْقًا بِذَآكَ الْوَجْهِ فَادْكُرُوا
مَنْ يَذَرُ مَا قُلْتُ لَمْ تُخْذَلْ بِصَوِيرَتِهِ وَلَيْسَ يَذَرِيهِ إِلَّا مَنْ لَهُ بَصَرُ
جَمَعَ وَفَرَّقَ فَإِنَّ الْعَيْنَ وَاحِدَةٌ وَهِيَ الْكَثِيرَةُ لَا تُبْقِي وَلَا تَذَرُ^(٥)

ثمّ يقول بعد الاستدلال بفكرة العدد في هذا الشأن: "ومن عرف ما قرّناه في الأعداد وأنّ نفيها عين إثباتها، علم أنّ الحق المثره هو الخلق المشبه، وإن كان تميز

(١) ينظر: أديان الهند الكبرى لأحمد شلبي: ٩٣.

(٢) ينظر: أفلوطين رائد الوجدانية لغسان خالده: ٣٤.

(٣) التصوف الإسلامي لأبي العلا عفيفي: ١٧٥، ودراسات في التصوف الإسلامي لمحمد

جلال شرف: ٤٨٧ ومطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، بكري شيخ أمين: ٢٤٠.

(٤) ديوانه: ٦٦ وما بعدها، وشعر عمر ابن الفارض، دراسة في الشعر الصوفي لعاطف حودة

نصر: ٢٢٦ وما بعدها.

(٥) فصوص الحكم: ٧٩.

الخلق من الخالق، فالأمر الخالق المخلوق، والأمر المخلوق الخالق، كل ذلك من عين واحدة، لا بل هو العين الواحدة وهو العيون الكثيرة"^(١).

وقد أنكر هذه الفكرة الكثير من العلماء ونقدوا دعائها نقداً لاذعاً، ذهبوا فيه إلى عزوهم إلى الزندقة والكفر^(٢)؛ والفكرة دائماً في نظر بعض الباحثين المتأخرين، ضرب من الأوهام وخطر على الأخلاق، يأتي على قواعدها من الأساس^(٣).

وكما كان للفكرة منكروها كان لها مؤيدون دافعوا عنها، وعبر عنها بعضهم في أشعاره من أمثال أبي الحسن الششتري وعبد الغني النابلسي، ومحمد البوزيدي وأحمد زروق وأحمد بن عجيبة، وحسن رضوان وغيرهم^(٤).

ولقد تفنن الششتري في عرض الفكرة في شعره، ليتجاوزها، بعد ذلك، إلى القول بالوحدة المطلقة، وهي الفكرة الغاية والمعنى المحور في شعره؛ فهو يؤمن بالوحدة الكلية التي تتظم عناصر الكون في وحدة واحدة غير قابلة للانقسام، فيقول:

بِأَنَّ رَى إِشْ ذَا مَن هُ ذَا أَوْ ذَا
رُدُّ ذَا مَ عَ ذَا لَسَ تَرَى مَقْسُومٌ^(٥)

والمحقق في نظره، هو من يرى الحق وما خلق كلاً واحداً، ذلك لأن الموجود بحق هو الله، وما عداه ولا يتحقق وجوده إلا به وحده:

الله وَبَقَى اللهُ ولا في الكون غـ

(١) - المصدر السابق: ٧٨.

(٢) - ينظر على سبيل المثال: مصرع التصوف للبقاعي: ١٥٠ وما بعدها.

(٣) - ينظر: التصوف الإسلامي لزكي مبارك: ١: ١٥٥، ١٥٧ والصوفية في نظر الإسلام لسميح عاطف زين: ١٢٠.

(٤) - ينظر: إيقاظ المهمل، ٢: ٢٠٢-٢٠٣، وشرح نالية البوزيدي: ٧٩، والتصوف الإسلامي

لزكي مبارك، ١: ٢١٥، ٢٢٢.

(٥) - الديوان: ١٧٣.

وَإِنْ مَا تُنْظَرُ بِعَيْنِكَ بِسَةِ صَدْرٍ وَبِأَمْرٍ
مَنْ يُحَقِّقُ الْأَشْيَا كُلَّهَا عِنْدَ نَظَرٍ
يَرَاهَا الْكُلَّ وَاحِدًا وَيُشَاهِدُ وَيَسْمَعُ
كَيْفَ تَخْفَى الْحَقِيقَةُ وَشَمْسُهَا تُشْعِشَعُ^(١)

ثم إن هذه الحقيقة كامنة في كل موجود، وهي التي تحقق الوحدة المعنوية بين الحق والخلق، وقد تحقق الشاعر بها فعبّر عنها بقوله:

مَخْبُوبِي مَالُوقَرِينَ
عَرَفْتُو حَقًّا يَقِينُ
لَمْ يَحْتَجِبْ لِلْعَارِفِينَ

في كُلِّ شَيْءٍ قَدْ اخْتَلَطَ أَفْهَمْنِي قَطَّ أَفْهَمْنِي قَطَّ^(٢)

وكمون الحقيقة في الموجودات هو الأصل، وهو الذي تحقق به وحلما أو جمعها، وما تجليها في مظاهر الموجودات على اختلافها إلا مرآة عاكسة لهذه الوحدة، وما أسماؤها غير تعدد ألفاظ، قد توهم المحجوب بالتفريق والتعدد، لكنها في منظور العارف المحقق جمع لا فرق فيه:

يُفَرِّقُ مَجْمُوعَ الْقَضِيَّةِ ظَاهِرًا وَيَجْمَعُ فَرْقًا مِنْ تَدَاخُلِهِ فُرْتًا
وَعَدَدَ شَيْئًا لَمْ يَكُنْ غَيْرَ وَاحِدٍ بِالْفَاظِ أَسْمَاءُهَا شَتَّى الْمَعْنَى^(٣)

وليس الكون في حقيقة الأمر غير مخلوق له وحجاب عليه، فإذا ارتفع

الحجاب تجلى الحق الواحد، وهو معنى لا يدركه غير العارف الواصل:

قَوْلِي إِنْ تَكُنْ عَارِفًا أَلْتَفِيتُ إِلَيْهِ
أَنْتَ إِلَّا مَعَ حَقِّكَ فَرَدُّ دُونَ شَيْئِهِ
مَا سِرْوَاهُ فَهُوَ مُثْوًى وَحِجَابُ عَلَيْهِ^(٤)

(١) - المصدر السابق: ١٨١-١٨٢.

(٢) - نفسه: ١٧٧.

(٣) - نفسه: ٧٤، ٨٢.

(٤) - نفسه: ١٢٧.

إنَّ الحقيقةَ واحدة وإن بدت متعددة ومتكثرة في مظاهر الكون المتنوعة،
 فعناصر الوجود من الواحد صدرت وإليه تعود ومنه تستمدُّ حقيقة وجودها، فكما
 أنَّ الألف أصل الحروف وهي وحدة، فكذلك الحق والخلق، أو الله والعالم، إذا
 تجاوز العارف موطن الابتلاء بالفرق بينهما، لم يجدها غير وحدة، هي وحدة الحق
 سبحانه:

وَالْحُرُوفُ مَثُورَاتٌ	وَالْأَلِفُ وَاحِدٌ ^(*) كُلُّو
عَنْ ذَاتِ الْأَلِفِ صَدْرَاتٌ	خَلَّ الْبَا مَعَ التَّاءِ
مِنْ وَجُودِهَا انْفَجَرَاتٌ	وَكَذَلِكَ السَّلَامُ مَعَ الْيَاءِ
فِي وَجُودِكَ انْحَشَارُوا	أَنْتَ هُوَ الْأَلِفُ وَالْأَخْرُوفُ
بَعْدَمَا فَارُوا غَارُوا ^(١)	وَالْعَوَالِمُ كُلُّهُمْ فِيكَ

فلا وجود حقيقي إلا وجود الحق، وما مظاهر التكثر في العوالم إلا تعدد

لصورة الوحدة، كتعدد الجوز و هو شيء واحد:

فَأَفْهَمَ يَاءَ صَاحِبِي	مَا تَمُّ إِلَّا وَاحِدٌ
جُوزَ الْعَجَائِي ^(**)	وَالكَثْرَةُ مِثْلُ كَثْرَةِ

فالعلاقة بين الباطن (الحق) والظاهر (الخلق) هي علاقة خفاء وتجلٍّ،

فالوجود واحد هو الحقُّ الأحد، وما سواه فهو منه ودال عليه:

يَا مَنْ بَدَا ظَاهِرٌ	جِزِينَ اسْتَتَرَ
------------------------	-------------------

(*) - يرمز الألف من حيث كونه أصل الحروف، والعدد واحد من حيث اعتباره أصل الأعداد
 في المنظور الصوفي إلى الواحد، وهو الحق. (ينظر روضة التعريف، ١ : ٣٢٥).

(١) - الديوان: ١٥٩-١٠٨.

(**) - الشاعر يرمي إلى تأكيد فكرة الوحدة، وقد رآها في الجوز ولمره؛ فهو واحد على الرغم
 من كثرته، فثمرة واحدة منه تنبت شجرة واحدة تثمر جوزا كثيرا متشابهًا، وأغلب الظن أن
 الشاعر قد عني هذا وليس كما ذهب المحقق في تحريجه وتأويله للفظة المعجائية، ألما الجوز المفرغ
 أو المعوخ (ينظر الديوان: ٩٨).

(٢) - نفسه: ١٠٠.

وَاحْتَفَى بِبَاطِنِ	لَمَّا ظَهَرَ
ظَهَرَتْ لَمْ تَخْفَ	عَلَى أَحَدٍ
وَعَبْتُ لَمْ تَظْهَرْ	لِكُلِّ أَحَدٍ
فَأَلَّتْ هُوَ الْوَاحِدُ	بِغَيْرِ أَحَدٍ
وَاحِدٌ بِلَا ثَانِي	تَحْقِيقُ خَيْرٌ
مَا زَادَ عَلَى الْوَاحِدِ	مِنْكَ ظَهَرٌ ^(١)

إن معنى الوحدة بين الحق والخلق هو ما يقصده الشاعر ويدعو إليه؛ فالحق هو وحده الموجود، وهو وحده الفاعل في الوجود والحرك لأجزائه وعناصره، وما سواه أغيار ينبغي أن تطوى وأن تتجاوز، لأن ما وراءها هو مقصد العارف، وهو النور الذي إليه انجذابه، والمحجوب الذي إليه شوقه وحنينه، لأن حضوره وبقائه لا يتحققان إلا بالفناء فيه والاتحاد به:

خُوِذِ الْوُجُودَ كُلاًّ	يَا ذَا الْخَلْقِ
عَلَّوْا مَعِ سُفْلاً	رُدُّوا جَمِيعاً
وَاجْعَلْ مِنَ الْجُمْلَةِ	عَرْشاً رَفِيعاً
مَرْكَبَ فِي بَحْرِ أَسْمَا	مَا فِيهِ شَيْءٌ
عَلَى السُّمُورِ لُور	دُرٌّ يَسَّأُ أَحَدِي
وَاحِدٌ هُوَ الْفَعَّالُ	فِي الْحَضْرَةِ قَطْ
فَازْهَدْ فِي ذِي الْأَغْيَارِ	وَاطْمَئِنِّ بِهَا طَيِّبٌ
وَأَلَّتْ فِي الْجُمْلَةِ	تَكُنْ قَسِي ^(٢)

وهذا الإقرار بوجود الخلق عند الششتري ليس إلا مرحلة لإقرار الوحدة الكلية بين الخلق والخلق، فيبقى الواحد ويتلاشى السوى وتغيب الأغيار:

أَنَا وَاحِدٌ لَيْسَ اثْنَيْنِ وَفِي هَذَا الْأَمْرِ خَارُؤُا

(١) - المصدر السابق: ١٣٥.

(٢) - نفسه: ٢٩٨.

مِنْ حَخَرٍ يَتَّبِعُ الْمَا وَلِي حَخَرٍ الْمَا نَارُو
أَنَا وَاحِدٌ وَهُوَ وَاحِدٌ كَيْفَ لُكُونُ احْتَا اثْنَيْنِ^(١)

وهو يصرّح بهذه النقلة النوعية في تجربته الصوفية، وأنه قد بلغ في ترقّيه
حضرة الكمال وفنى فيها، وهو فناء يتطلب تغييب السّوى وتجاوز الظلال وعالم
المثال إلى عالم الكمال، حيث الحق ولا شيء سواه، فيقول:

تَرْجَمْتُ حَرْفًا لَا يُفْرَا مَنْ لِي بِفَاهَمٍ يَفْهَمُنِي
خَلَصْنِي مِنْ بَخَرِ الثَّوَجِيدِ
وَأَظْهَرَنِي فِي شَاطِئِ التَّفْرِيدِ
فِي عَيْنِ إِنْسَانِ التَّجْزِيرِ
خَرَجْتُ فِي تِلْكَ النَّظَرَا عَنِ السُّوَى وَعَنْ عَيْنِي^(٢)

ويقول:

تَفَيَّيْتُ عَنْ ظِلَالِي
وَعَنْ رُتْبَةِ الْمِثَالِ
إِلَى حَضْرَةِ الْكَمَالِ^(٣)

وليست هذه الرتبة التي بلغها الشاعر و ترجم حرفها لمن أراد الفهم عنه،
إلا الوحدة المطلقة أو حضرة الحق التي لا يرى المحقّق فيها سواه:
وَكَلَمًا الْمُحَقَّقُ مَا يَرَى فِي الْكُونِ ثَانِي^(٤)

٣- الوحدة المطلقة:

الوحدة المطلقة هي المستوى الثالث من مستويات الوحدة، وهي أقصى ما
ينشده الصوفي المحقّق في سفره الروحي وتجربته الذوقية، حيث وحدة الحق بلا

(١) - المصدر السابق: ١٥٧.

(٢) - نفسه: ٢٧٩.

(٣) - نفسه: ٣٣٣.

(٤) - نفسه: ٣٣٢.

خلق، فلا موجود بحق غيره، فهو الموجود وغيره وهم وخيال وعدم في الحقيقة^(١).
 إذ لا وجود للأغيار إلا في الضمير، وقد أورد لسان الدين بن الخطيب في روضته
 أسماء المشهورين من دعاة هذه الفكرة، فذكر منهم أبا عبد الله الشُّوْذِي وابن
 دهاق، وأبا محمد عبد الحق ابن سبعين، وابن مطرف الأعمى، وابن أحلى والحاج
 المغربي، وأبا الحسن الشَّشْتَرِي، وغيرهم من أهل شرقي الأندلس ووادي رُقُوط.
 وقد خصَّ الشَّشْتَرِي منهم بالتَّعْت، فقال: إنَّه من أصحاب ابن سبعين، كما أنه من
 كبار الداعين إلى هذه الفكرة، وذكر بعض شعره في هذا المجال^(٢). كما ذكر قول
 ابن سبعين الذي ينصّ فيه على سبقه إلى هذه الفكرة، وإنه استقاها من الكتاب
 والسنة^(٣).

وكان من أبرز دعاة في المشرق نجم الدين بن إسرائيل، وعفيف الدين
 التلمساني وابن سودكين، وغيرهم^(٤).

والواقع أنَّ أبا الحسن الشَّشْتَرِي، كما ذكر لسان الدين، يعدُّ أبرز الداعين
 إلى فكرة الوحدة المطلقة، قد حفل بها ديوانه تلميحاً وتصريحاً؛ فقد رمز إليها في
 شعره الغزلي بليلي التي أحضرها وغيَّب غيرها، وجسدها في حمرياته فجعل الخمر
 والكأس، والساقبي والندم كلا واحداً، وكذلك فعل في طبيعياته عندما أعطى
 للشمس قوة التوهُّج والسَّطُوع، وجعل الظلَّ يمتزج بها ويضمحلّ ويَزول أمام
 ضيائها وإشعاعها.

(١) - ينظر: شفاء السائل: ٥٢، والمقدمة، ٥٨٩: ٢، وروضة التعريف، ١: ٦٠٥ ودائرة
 المعارف الإسلامية ٥: ٢٧١.

(٢) - روضة التعريف ١: ٦٠٤-٦٠٩.

(٣) - نفسه: ١: ٦٠٨، ونصه، قوله: "وقال الشيخ عبد الحق في بعض كتبه، وهذا الذي ربه
 أن تنبه عليه، هو مما لم يسمع في عصر، ولا قيل إنه ظهر في دهر، ولا مما دون أو علم في فلاة
 ولا حضر، وهو مأخوذ من كلام الله ورسوله".

(٤) - ينظر: فوات الوفيات، ٣: ٣٨٣، وشدرات الذهب ٥: ٣٥٩، ٤١٢.

فالوجود في نظره واحد لا تعدد فيه، فالحب منه وفيه، والخطاب منه وإليه، وهو الحق الواحد الذي لا ينبغي أن يرى العبد له غيرا:

لَا شَيْءَ تُبْصِرُ مُفَرَّقٍ وَالتَّفْرِيقُ مُحَالٌ
وَتَحَقُّقُ لِحُبِّكَ هِجَارٌ وَوَصَالٌ
مَا هُوَ إِلَّا وَاحِدٌ وَبِغَيْرِ انْفِصَالٍ^(١)

والعاشق الحق، هو ذلك الذي لا يعشق غير الحق، ولا يرى في الوجود سواه، يقول:

يَا مُدَّعِي الْحُبِّ أَمَا تَسْتَجِي تَنْظُرُ بِالْعَيْنِ إِلَى غَيْرِنَا
يَا فَانِيًا لَوْ كُنْتَ لِي عَاشِقًا
لَمْ تُبْصِرْ إِلَّا الْوَاحِدَ الْخَالِقَ^(٢)

فالحق الواحد هو واجب الوجود، وهو الغني الباقي، المستقل بذاته، الثابت وجوده وأما غيره فمخلوق له، فقير في وجوده إليه؛ فوجود الحق هو الوجود الثابت و أما وجود غيره فوهم من الأوهام:

لَيْسَ إِلَّا أَيْسٌ^(٣) إِلَّا
قَدْ جَمَعْتَ الْآنَ شَمْلًا
إِذْ سَمِعْتَ مِنِّي قَوْلًا^(٤)

فالوجود واحد هو الحق، وما عداه فأوهام؛ فهو الأيس وغيره الليس، والأغيار لا اعتبار لها إلا من حيث كونها قشرا وسترا يحجب الحق عن الأنظار، فإن أسقطت بان الحق وزال الخلق، والصوفي الواصل هو الذي يؤمن بهذا ويتحقق به: هُوَ الْحَقُّ ثُمَّ اللَّيْسُ كُلُّ مَا سِوَاهُ أَرَى لَيْسًا وَلَكِنَّهُ غَطَّى وَلَسْتُ أَرَى غَيْرًا إِذَا مَا لَحَظْتُهُ وَمَنْ يَلْحَظِ الْأَوْهَامَ لَمْ يَشْهَدْ الْقِسْطَ^(٥)

(١)- الديوان: ٢٣٥.

(٢)- نفسه: ٢٥٤، ٨٠.

(*)- الأيس: مصطلح فلسفي صوفي معناه: الثبوت أو الوجود الثابت (الديوان: ٥٣).

(٣)- نفسه: ١١٩.

(٤)- نفسه: ٥٤، ١٤٤.

والحق هو الفاعل وهو المحرك، وما الناس في حقيقة الأمر إلا صور هو ماسكها
ومحركها:

عَدُّ عَنِ الْوَهْمِ وَالْخَيَالِ وَاسْتَعْمِلِ الْفِكْرَ وَالنَّظَرَ
مَا النَّاسُ إِلَّا كَمَا الْخَيَالُ فَاَنْظُرْ إِلَى مَا سِيلُ الصُّورِ^(١)

ذلك أن الكون في عمومته، في نظر الشاعر، وهم لا وجود ثابت له، لأن
الإيمان بوجود ثابت للكون قول بوجودين، وهو في منظور الشاعر شريك ينبغي
تجاوزته بنفي ما سوى الحق؛ فرفض السوى فرض على الصوفي الموحد، يقول في
التونية:

وَلَمْ تُلَفْ كُنَّةَ الْكَوْنِ إِلَّا تَوْهُمًا وَلَيْسَ بِشَيْءٍ ثَابِتٍ هَكَذَا الْفَيْئَا
فَرَفُضُ السَّوَى فَرَضٌ عَلَيْنَا لِأَنَّا بِعِلَّةٍ مَخَوِ الشُّرْكِ وَالشُّكِّ قَدْ دَنَا^(٢)

ثم إن إسقاط هذه الأوهام وتجاوز خيالات الإنسان وتصوراته في هذا
الشأن شرط في الوصول إلى حضرة المحبوب والتحقق بأحدثته، حيث هو ولا
شيء معه:

إِنْ شِئْتَ تَفْهَمْ ذَا الْكَلَامِ
وَتَرْتَقِي عَنْ ذَا الْمَقَامِ
اقْطَعْ خَيَالَاتِ الْأَتَامِ

وَقُلْ هُوَ اللَّهُ فَقَطْ افْهَمْ نِي قَطْ افْهَمْ نِي قَطْ^(٣)
وهو يدعو إلى الإيمان بالوحدة المطلقة، فهي عقيدة المحقق التي يرى من
خلالها الكل واحدا:

مَنْ يَكُنْ مِثْلِي مُحَقِّقٌ وَيَرَى جَمْعَ الْمَشَاهِدِ
يَنْظُرُ الْكَامَاتِ وَالْأَدْنَانِ وَالشُّرَابِ وَالْكُلِّ وَاحِدًا^(٤)

(١) - المصدر السابق: ١٤٤.

(٢) - نفسه: ٧٢، ١٠٦.

(٣) - نفسه: ١٨٠.

(٤) - نفسه: ٣١٤.

إنَّ الشاعر لا يكتفى في شعره بإثبات الوحدة المطلقة إثباتاً نظرياً، بل
 ينشد التحقق بما ذوقها، فأعز ما يطلبه وغاية ما يصبر إليه، أن يتحقق له مقام
 الجمع بمحبوبه، فيفنى فيه ليقى به؛ فهو إذا تحقق له هذا المعنى صاح مزموه،
 مستثمراً عناصر طبيعته الجميلة من حوله، قاللاً:

دُجِيَ غَيْهَبِ التَّفْرِيقِ قَدْ زَالَ وَاشْمَطًا وَأَقْبَلَ صُبْحُ الْجَمْعِ بَعْدَ مَا شَطَا
 وَأَذْخَضَ نُورُ الْأُنْسِ سُدْفَ دُجْنَتِي فَاصْبَحْتُ لَا أَشْكُو فِرَاقًا وَلَا شَخْطًا^(١)
 وقال معبراً عن فناءه وتوحيده:

شَمْسٌ مَعَ ظِلِّي اخْتَلَطَ وَاخْتَفَتْ عَنِّي الْحُدُودُ^(٢)
 إنَّ تغييب الذات بغية الوصول إلى المحبوب والفناء فيه بالكلية، هو ما
 يحرص الشاعر على تحقيقه، لأن الحياة والبقاء الحقيقيين في نظره هما مما يعقب
 الفناء، ويكونان من ثماره؛ فبالفناء تنقش السحب وتزاح الحجب وتنكشف
 الحقيقة؛ يقول:

فَأَفْنَى عَنِ الْإِحْسَاسِ تَرَى عِبْرًا^(٣)
 والفناء بما يثمره ويؤدي إليه هو مقصد الشاعر وغايته في خمرياته الروحية
 التي يتحد فيها الشراب بالزجاج، والندم والساقى، ويضحى الكل واحداً، هو
 المعنى الباقي الذي يفنى فيه الشاعر ليقى:

فِي كُلِّ كَاسِي رَاجِي مَمْرُوجٍ
 أَنَا الزُّجَاجُ أَنَا الْخَمْرُ مِنْ سَكْرَتِي لَمْ تَغْفِلْنِي
 تَرَجَمْتُ حَرْفًا لَا يُقْرَأُ مَنْ لِي بِفَاهِمٍ يَفْهَمُنِي
 أَنَا الْبَدِيمُ أَنَا السَّاقِي
 زَادَتْ بِأُنْسِي أَشْوَاقِي

(١) - المصدر السابق: ٥٣.

(٢) - نفسه: ٢١٧.

(٣) - نفسه: ٢٨٧.

فَنَيْتُ فِي مَعْنَى بَاقِي^(١)

وهذا الفناء في المعنى الباقي هو ما ينشده الشاعر في معراج العرفاني، فهو

يتغيا فناء حقيقيا يفنيه عن ذاته وعن السوى ويبقيه بعد فنائه بمحبوبه ومعشوقه:

فَمَعْنَى حُبِّي الْأُنْقَى

بِأَنْ أَفْنَى بِهِ رِقَا

وَأَفْنَى فِي الْفَنَاءِ حَقَا

فَوَجَدَ بَيْنَ فَقْدَيْنِ وَحَيَاةٍ فِي فَنَائَيْنِ^(٢)

إنَّ عملية الفناء الصوفي هي عملية تفاعل بين حق وخلق أو بين محبوب

ومحب، فهي بين مطلوب هو الحق وطالب هو الخلق الذي ينشد العودة إلى عالمه

والتحقق بما فيه من معان وأنوار وأسرار، تحققاً يذيب الفوارق ويجمع الأضداد

ويوحد بين المحب والمحبوب، يقول:

وَاجْعَلِ الْوُجُودَ حَيَاتِكَ وَأَفْنَى يَمِينِي حَتَّى تُكُنَّ

إِيَّاكَ أَنْ تَقُولَ أَنَا هُوَ

وَاحْذَرْ أَنْ تُكُونَ سِوَاهُ

حَيْرَى هُوَ لِمَنْ هُوَاهُ

وَأَفْنَى عَنْ ذَاتِكَ تَرَاهُ وَاطْلُبُوا فِيهَا تَجِدُهُ^(٣)

ثمَّ إنَّ التحقق بالحق والاتحاد به ومثل الشاعر للمعنى واستشعاره إيّاه حتى

يكونه، هو سرّ الأسرار التي يجب الضنّ بها على غير أهلها، لأنّ كشفها لغم

المحققين المدركين أمر لا تحمد عاقبته، يقول موحها:

فَعِنْدَ شُهُودِكَ الْأَسْرَارِ مِنْهَا فَلَا تَكُ غَائِباً فِي الْكَوْنِ عَنْهَا

(١) - المصدر السابق: ٢٧٩.

(٢) - نفسه: ٢٤٤.

(٣) - نفسه: ٢٥٦.

وَوَحَّدَ وَاتَّحَدَ كَيْ مَا تَكُنْهَا فَمَنْ فَهِمَ الْإِشَارَةَ فَلْيَصُنْهَا
وَالَا سَوْفَ يُقْتَلُ بِالسُّنَانِ^(١)

ومقام الفناء المثمر للبقاء لا يدرك إلا بالمخالفة، ذلك لأنه غاية الدين التي تستحق من أجل التحقق بها التضحية بأمور للحصول على مخالفتها؛ فبقاء الصوفي في فناءه وحياته في موته ونجاته في غرقه وجبره في كسره وصلاحه في فساده وستره في عريه، وإثباته في محوه وصحوه في سكره. إن الأضداد تتضايق في عالم الشاعر وتتآلف وتنصهر في وحدة كلية جامعة؛ وهذا المعنى هو ما يسعى الشاعر إلى إقراره والإعلان عنه، فيقول:

لَسْتُ أَصْفِي لِقَى لَا وَلَكِنْ عِنْدِي مَنْ يَمُوتُ يَتَقَى حَيًّا
إِنْ أَرَدْتَ الْبَقَا فَافْنِي واجتمع الفكر فيك^(٢)
ثم يقول مبرزاً قيمة الفناء والسبيل إليه:

وَلْتَدَغْ مَا سِوَى الْحَقِّ

فَالْفَنَاءُ هُوَ غَايَةُ الدِّينِ أَنْ تَمُوتَ، فَمَوْتِي يُخَيِّنِي^(٣)

ولا يحظى بعناية الحق ومعينه، ولا يستشعر لذة الوصال به والقرب منه من لم يفن عن ذاته ولم يميت نفسه، فيتجرد من كل شيء سوى الحق، لأن بقاءه به لا بغيره:

اغْنِرْ رَقِي تَنْجُو	مِنْ لَحَجِّ بِخَارِكَ
وَمُوتْ تَحْيَا	وَيَنْقُصْ جِدَارِكَ
وَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ	تَّالَ اخْتِيَارِكَ
وَمُوتْ تَبْقَى	وَتَعْلَمُ بِأَنَّهُ

(١)- المصدر السابق: ٢٤٦.

(٢)- نفسه: ٢٩٦، ١٧٥.

(٣)- نفسه: ١٣٠.

مَعَكُمْ وَأَنْتَ تَطْلُبُ أَيُّهُ^(١)

وما أشار الشاعر إليه من فناء عن الذات وعن العالم وعن الشعور بذلك، هو الذي يفضي إلى الاتصال بالحق، وهو آخر مقامات المحبين، وفيه "يكون العاشق هو عين المعشوق، والمعشوق هو عين العاشق، فيصير عشق النفس إذ ذلك لذلما من حيث إنما هي ذات محبوبها، و تستعد بهذا الكمال لقبول الصور الروحانية الفائضة من معدن الجمال الكلي، وتجه حبا مفرطا و تتجوهر به"^(٢) والشاعر كما يبدو من خلال شعره، قد بلغ هذا المقام وتلذذ بأسراره وأنواره، فأحسن بحضوره، بعد أن تحقق له البقاء بعد الفناء والحياة بعد الموت، وتجاوز بحر الحيرة إلى شاطئ الثباب واليقين.

إنَّ الشاعر في هذا المستوى من الوحدة، وهو الأوفر حظا من حيث حضوره في شعره، يدور حول ذاته، قد اختزل فيها الوجود كله، فخطبها بلسان الحق، ومنحها وجودا مطلقا، وخصها بعشقه وخطابه، وما ذلك إلاّ لاعتقاده أنّها ذات محبوبه، وأنه عندما يخاطبها فإنما يخاطب محبوبه ويعشقه عندما يعشقها، لأنهما واحد في نظره.

إنّما الأنانية التي سرت في شعره وانتظمت، كما انتظمت الوحدة أجزاء الكون المتعددة، أنا الجديدة المتمخضة عن تجربة الشاعر العرفانية العميقة، وهي أنا متألهة ناطقة بلسان الحق، لأنّها اتحدت به صفات وأسماء؛ فهي هو وهو هي، وما عدا ذلك لا اعتبار لوجوده:

ما شِئْتَ مِنْ بَرَقِ الْإِنَانِيَةِ الَّتِي شَعَرْتَ بِهَا مَنْظُومَةً وَسَطَ الشُّعْرِ
فَأَنْتَ أَنَا بَلْ أَنْتَ أَنْتَ هُوَ الَّذِي يَقُولُ أَنَا وَالْوَهْمُ مَا جَرَّ لِلْفَيْسِرِ^(٣)

(١) - نفسه: ٢٥٧.

(٢) - مشارق أنوار القلوب، لابن الدباغ: ٩٥.

(٣) - ديوانه: ٤٤.

هذه الأنا هي الإنسان الكامل الذي خلقه الحق جل وعلا فأحسن خلقه، ومنحه من القدرة والحياة ومن البهاء والجمال، ما جعله مثالا دالا على الواحد الأحد، يقول في هذا المعنى:

أَنَا أُشْرُكَ وَأَنْتَ لَمْ يَتَّبِعِي
وَأَنَا كُلُّكَ وَإِيَّاكَ تَرَى لِي ثَانِي
وَصِفَاتِي أَتَيْتُ مِنْهَا صِفَاتَكَ
وَحَيَاتِي جَعَلْتُ مِنْهَا حَيَاتَكَ
خَرَكَاتِكَ بِقُدْرَتِي لَا بِذَنَاتِكَ
أَنَا أَنْتَ إِذَا فَهِمْتَ الْمَقَامَانِي^(١)

هذا الاتحاد بين الأنا والأنت، هو المعنى الذي يلح الشاعر على إعلائه غير مرة في شعره، كما في قوله:

مَا لِي شَيْبَةٍ وَلَا نَظِيرٍ نُقُلٌ لِي ذَا فِي كُلِّ جَوْنٍ
أَنَا الْمُشَارُ مَعَ الْمُشِيرِ قَدْ صَحَّ عِنْدِي يَقِينُ
أَنَا الْغَنِيُّ مَعَ الْفَقِيرِ حَاجَتِي عَنِّي ثَوْبُ طِينٍ^(٢)

والفقر في نظر الشاعر هو الإنسان الكامل المتصف بصفات الحق، فيخاطبه خطابا يهزه ويشعره بقيمته في أنه للمعنى الذي خلق الله الوجود لأجله، وأنه مثاله على أحديته في خلقه، فيقول:

بِأَفْقِيرٍ اسْمُ مَا تُفَعِّلُ
بِأَنَّ عَلَى الْأَكْثَرِ وَأَدْلَلُ
لَنْ تَمُ شَيْءٌ مِنْكَ أَجْمَلُ^(٣)

(١) - ديوانه: ٢٠١-٢٠٢.

(٢) - نفسه: ١٤٨-٢٨٥.

(٣) - نفسه: ١٥٣، ١١٣، ١٦٧.

إنَّ الشَّشْتَرِيَّ وَهُوَ يَخَاطَبُ الْفَقِيرَ الْوَاصِلَ الْمُتَّحِدَ بِالْحَقِّ وَالْمُتَجَوِّهَ بِهِ، إِنَّمَا

يَخَاطَبُ ذَاتَهُ الَّتِي يَجِدُ فِي جَمْعِهَا مَعَ الْحَقِّ سَعَادَتُهُ الْمُنْشَوْدَةُ، كَمَا فِي قَوْلِهِ:

اسْمَعْ يَا أَبْدَعُ مَخْلُوقُ

هَمَّ بِمَنْ شِئْتَ وَابْقَى مَطْلُوقُ

أَنْتَ هُوَ الْعَاشِقُ وَالْمَعْشُوقُ

وَاللَّسِيكَ السُّنِّيُّ وَأَنْتَ مَغْنَى الْخَيْرِ

مَا دُونَكَ غَيْرُ يَا مَحَلَّ الْفَقْرِ الذَّاتِي

أَطْيَبَ مَا هُوَ أَوْقَاتِي حِينَ لَكُنْ مَخْمُورٌ مَعَ ذَاتِي^(١)

وَذَاتُهُ الَّتِي هِيَ ذَاتُ الْمَحْبُوبِ، مِنْ حَيْثُ الْهُوِيَّةُ، ذَاتٌ مُتَفَرِّدَةٌ وَ مُتَمَيِّزَةٌ، لَا

شَبِيهَ لَهَا وَلَا مِثْلَ:

تَجِيئةٌ مَغْنَاهَا رُوحٌ لَهَا

هُوِيَّةٌ ذَاتٌ لَهَا وَلَهَا

لَيْسَ لَهَا شَبِيهٌ يَكُونُ مِثْلَهَا

فَهِيَ أَنَا عَنْ حَقِيقٍ بَلَا خَلِيلٍ أَوْ رَفِيقٍ فَافْهَمْ كَلَاماً رَفِيقاً^(٢)

وَهِيَ ذَاتٌ مُطْلَقَةٌ لَا يَدَانِيهَا شَيْءٌ وَلَا تَحْدٌ بِوَقْتٍ أَوْ جِهَةٍ، قَدْ ذَابَتْ فِي

وَحْدَتِهَا الْأَضْدَادَ وَاسْتَغْنَتْ عَنْ كُلِّ ضَرُورَةٍ فَلَا وَجَدَ وَلَا فَقْدَ:

لَيْسَ لِذَاتِي حَدٌّ وَلَا لِيَهَا شَبِيهٌ

وَلَا وَجْدٌ وَلَا فَقْدٌ وَلَا وَقْتُ وَجْهٍ^(٣)

إِنَّمَا الْأَنَا الْمَنْطُوبَةُ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ وَالذَّاتُ الْجَامِعَةُ لِكُلِّ شَيْءٍ، فَهِيَ الْوَحْدَةُ

الْمُطْلَقَةُ الَّتِي سَرَى مَعْنَاهَا فِي كُلِّ شَيْءٍ وَصَهَرَتْ كُلُّ شَيْءٍ:

أَخْرَزَ تَطْلُبُ شَيْءٍ بَرًّا وَلَا تَجِدُ شَيْءٍ بَرًّا مَوْجُودَ

لَيْسَ يَخْرُجُ عَنْكَ ذَرًّا كُلُّ شَيْءٍ هُوَ فِيكَ مَوْجُودَ

(١) - المصدر السابق: ١١٤، ١١٢.

(٢) - نفسه: ٢٨٥.

(٣) - نفسه: ١١٦.

وَأَنْتَ غَايَةُ الْمَسَرِّ وَأَنْتَ لَأَقْدُ وَأَنْتَ مَنْقُودُ
وَالْوُجُودُ وَاحِدٌ هُوَ كُلُّو بِكَ وَفِيكَ تَظْهَرُ آثَارُ
وَذَهَبَ ذَائِكَ مُشَجَّرُ وَفِي أَكْبَادِكَ عَيَارُ^(١)

إنَّ الشَّعُورَ بالوحدة المطلقة يثمر الشعور بالحضور المطلق للذات الشاعرة؛
فالشاعر في غمرة تجربته الروحية يرى الوحدة حقيقة ماثلة، فلا وجود لغير أناه التي
أتحدث بمحبوبها، فغاب الغير و بقي الواحد، فحبّه في الحقيقة ليس إلا لذاته، و
شغفه ليس إلا بها، يقول:

نَرَى وَجُودَ غَيْرِي مِنَ الْمُحَالِ
وَكُلُّ مَنْ دُونِي خَيَالٌ فِيَّ مَتَّحِدُ الْمَعْنَى فِي كُلِّ حَيٍّ
أَنَا هُـ الْمَحْبُوبُ وَأَنَا الْحَبِيبُ وَالْحُبُّ لِي مِنِّي شَيْءٌ عَجِيبُ
وَاحِدٌ أَنَا فَافْهَمُ سِرًّا غَرِيبًا^(٢)

ويقول:

لَقَدْ أَنَا شَيْءٌ عَجِيبُ لِمَنْ رَأَيْتَنِي
أَنَا الْمُحِبُّ وَالْحَبِيبُ لِمَنْ تَتَمَّ ثَانِي^(٣)

فما كان الشاعر يذكره عن الحق، من حيث صفاته، وشمولية وحدته
وأحدثه نقله إلى ذاته، فأضحت من حيث اتحادها بالحق وتحقيقها بالمعنى الكلي
موجودة حقيقة فهي الحاضرة في الدّير بلا غير:

قَوْلِي أَفْهَمُ وَخَلَّ عَلِمَ الْقَمِيرُ
أَنَا وَخُلْدِي خَلِيفَةُ فِي الدَّيْرِ
مَالِي أَيْسَرُ وَأَنَا إِلَى السُّمِيرِ
شَفْعِي يُنْحَى فِي وَخْدَةِ الْوَرِيرِ وَشُمُوسِي أَنَا بِهَا بَدْرِي

(١) - نفسه: ١٥٨، ٢٩٤.

(٢) - المصدر السابق: ٢٨٧، ٨٢، ٨٦، ٣٠٧، ٣٣٠.

(٣) - نفسه: ٢٦٧، ١٦٤، ٩٩.

خَمَرِي كُشْرَبُ فِي الدَّيْرِ دُونَ ثَانِي^(١)

ورتبة الخلافة هي رتبة العارف المحقق، وهو الإنسان الكامل وهو الهدى،

وهو الجوهر الذي يكون الأمر منه وإليه:

لَمْ أَجِدْ بُدًّا مِنْ بُدِّي

قَدْ أَتَيْتُ لِي مِنْ عِنْدِي

فَوْقَ مَثْنٍ وَهُمْ الْبُعْدُ^(٢)

وهو عين الخير ومصدر الطلب:

خَرَجْتُ نَطْلَبُ عَيْنَ الْخَبَرِ عِنْدِي وَجَدْتُ^(٣)

وهو الحقيقة في كل حال:

وَأَنْتَ هُوَ الْحَقِيقَةُ فِي قُعُودِكَ وَفِي سَيْرِكَ^(٤)

وهو المعنى الباقي بعد الفناء وهو الموجود:

فَكُنْتُ مَنْ يَفْنَى وَإِيشَ هُوَ الْفَنَاءُ

فَلَمْ أَجِدْ مَعْنَى إِلَّا أَنَا^(٥)

وهو الظاهر بعد الخفاء والحاضر حقيقة وليس ذلك لأحد غيره:

مَا بَقِيَ إِلَيَّ أَنَا غَيْبْتُ أَنَا مَعَ أَثَرِي

لَمْ تَجِدْ مَنْ حَضَرَ فِي الْحَقِيقَةِ غَيْرِي^(٦)

وهو أصل الخطاب، فمن ذاته يسمعه ومنه ترسل كتبه إليه، فهو المخاطب والسامع

وهو المرسل والرسول:

فَالْتَفَتُ لِلْخَطِّابِ وَسَمِعْتُ مَنِّي

(١) - نفسه: ١٦٠، ٢٩٩، ٩٣.

(٢) - ديوانه: ١١٧، ٨٧، ١٤٠.

(٣) - نفسه: ٣٣٠، ١٤٨، ١٥٥.

(٤) - نفسه: ١٥٨.

(٥) - نفسه: ٢٩٩.

(٦) - نفسه: ١٦٦، ١٠٨.

كُلِّي عَنْ كُلِّي غَابَ وَأَنَا عَنِّي مَفْنِي
وَارْتَفَعَ لِي الْحِجَابُ وَشَهِدْتُ أَنِّي^(١)

وهو أصل الشعور وحقيقته، وشعوره كامن في ذاته، فالشعور هما منها وإليها، فهي المنطلق وهي الغاية، وما عدا ذلك فقشور و أسماء ليس إلا:

شَعَرْتُ بِيَا وَالشُّعُورُ مِنِّْي إِلَيَا قَدْ ظَهَرَ
كُلُّ الْأَسَامِي لِي قُشُورُ وَذَاتِي هُوَ عَيْنُ الْخَبَرِ^(٢)

إنه الإنسان الذي فنى في الحضرة ثم بعث إنسانا آخر، قد تحقق بأسماء الحق وأنصف بصفاته، فهو الإنسان الكامل أو المتوحد، وهو الشاعر ذاته الذي تجلت له الحقيقة في ذاته وانكشف له سر وجوده، فصاح قائلا:

ظَفِرْتُ بِي حَقًّا، بَعْدَ الْفَنَاءِ وَمِنْ هُنَا أَبْقَى بِلَا أَنَا
وَمَنْ أَنَا يَا أَنَا إِلَيَا أَنَا
تَذُورُ أَقْدَاحِي مِنِّْي عَلَيَّ
وَسَائِرَ الْأَشْيَا تُضْجِبُ إِلَيَّ^(٣)

وهذه الأنا الحاضرة بعد غياب والباقية بعد فناء، هي أنا الشاعر الذي كشف له عن حقيقة ذاته وهويته، فرآها نسخة عن الوجود الحق؛ فهي الصورة الظاهرة للكثير الخفي الذي أراد أن يُعرف فخلق الخلق ودلهم على معرفته، فهم الوجه الآخر للوحدة، غير أن أعلامهم شأنا وأسماءهم مقاما الفقراء العارفون الذين تحققوا بالمعنى وتجوهروا به واندرجوا في الحضرة وتحدثوا بلسانها:

مَذْفَتِي عَنِّي وَجُودِي وَفَنَائِي عَيْنُ بَقَائِي
وَالْحَلَّتْ لِي الْحَقِيقَةُ وَانْكَشَفَ عَنِّي غَطَائِي
وَارْتَفَعَ عَنِّي حِجَابِي مَا رَأَيْتُ فِي الْكَوْنِ سِوَايَ

(١) - نفسه: ١٦٦، ١٧٠، ٣١٤.

(٢) - المصدر السابق: ١٤٩، ١٠٧.

(٣) - نفسه: ٣٧٣.

وَأَحَلَّتْ مِنْ نَسِي عَليَا	وَرَأَيْتُ وَجْهِي بِوَجْهِي
بِأَحْيَابِ اشْرَبَ هَينَا	وَسَقَيْتُ ذَاتِي بِذَاتِي
وَهَوَتْ ذَاتِي لِذَاتِي	قَلْبِي قَدْ عَشِيقُ لِقَلْبِي
بِشُعُوتِي وَصَفَانِي	وَتَحَلَّتْ لِي الْحَقِيقَةُ
جَاوَبْتَنِي بِسُلْطَانِي	كَلَّمَا نَادَيْتُ الْأَكْثَرَانُ
فِي وَجُودِي مُخْتَفِيَا	قَبْلَ هَذَا كُنْتُ كَنْزَا
وَتَنَكَّرْتُ عَلَيَا ^(١)	فَتَعَرَّفْتُ لِذَاتِي

هذه الأنا الواحدة المتألّفة، هي معنى المعاني وهي غاية العرفان التام^(٢)، وهي التي ألح إليها ابن عربي^(٣)، وحام حولها ابن الفارض^(٤)، وعفيف الدين التلمساني^(٥) ووقف عليها ابن سبعين فجعلها أساس فلسفته الصوفية^(٦)، وهي التي تحقق بها الشّشتري فعبّر عنها في شعره تلميحاً و تصريحاً، غير أنّه يصرح أن التحقق بالذات على هذا النحو لا يتم إلا في عالم المعنى أو الغيب؛ فهو ثمرة تجربة معنوية ذوقية تتجاوز العقل و مقاييسه والإحساس و خيالاته، يصلها الإنسان الكامل بالحق لا بذاته.

وبعد، فقد اتضح لنا إيمان الشّشتري العميق بفكرة الوحدة بمسئولياتها الثلاثة، و كيفيات تجليها في شعره بموضوعاته المتعددة، مما يعزز ما ذهبنا إليه قبلاً، في أن فكرة الوحدة هي الفكرة المحور لديه، وبخاصة مستواها الثالث الذي المرّ عنده إحساسه بحضوره وشعوره بأنّه المتوحدة.

(١) - المصدر السابق: ٣١٤-٣١٥.

(٢) - روضة التعريف، ١: ٢١٩.

(٣) - فصوص الحكم: ٥٠.

(٤) - ديوانه، الثانية الكبرى: ٧١، ٩٥، ١٠، ١١٣.

(٥) - ديوانه: ٣٦٢.

(٦) - فلسفة التصوف السبعيني: ٣١٢-٣١٣.

الفصل الثاني

في

خصائص شعره الفنية

لا شك أن البحث في الخصائص الفنية لشعر شاعر معين، سوف يتشعب ويطول، وبخاصة إذا اتسعت التجربة لأكثر من شكل شعري، كما هي الحال عند الششتري، ولكننا نرى أن الوقوف، في هذا الفصل، على أبرز السمات و الظواهر الفنية كفيل برسم صورة مقارنة لطريقته الشعرية.

أ- اللغة الشعرية:

لقد ألمحنا من قبل إلى طريقة الششتري الفنية، وأشرنا إلى أنه أضحى فيها مدرسة لها سماتها، وأتباعها في عصره وبعده^(١)؛ وهي طريقة تقوم على أساس ثنائية عامة في التجربة الصوفية، هي ثنائية (الباطن والظاهر) أو (اللّب والقشر) أو (الحق والخلق)، والتي كانت غاية الصوفية فيها تتجاوز الطرف الثاني من هذه الثنائية إلى الطرف الأول فيها؛ أي تتجاوز: الظاهر والقشر والخلق إلى الباطن و اللّب و الحق، الذي يمثل مسرح التجربة الذوقية ومجالها، وليست التجربة الشعرية في نظر الششتري وغيره إلا تعبيراً عن هذه التجربة الذوقية العميقة.

فالشعر بمكوناته وسيلة تعبير وإفصاح وإبانة عن المعاني والأسرار التي تنكشف للشاعر في خضم تجربته الشعورية؛ فالمعاني هي الأصل وأما الألفاظ فوسائل حاملة، لا يقف الصوفي عندها، بل يتجاوزها إلى ما فيها من معان وأسرار:

انْظُرْ لِلْفَظِ أَنَا يَا مُعْرَماً فِيهِ مِنْ حَيْثُ نَظَرْنَا لَعَلَّ تَذْرِيبِهِ
جُسُومٌ أَحْرَفِهِ لِلْسَّرِّ حَامِلَةٌ إِنْ شِئْتَ تَعْرِفُهُ جَرَّبَ مَعَانِيهِ^(٢)

فاللفظ جسم روحه المعنى، والألفاظ أوان حاملة للمعاني، والألفاظ مثلها مثل الأجسام والأكوان والأسماء، حواجز وحجب في نظر الشاعر، لا بد من تجاوزها لإدراك المعنى الذي هو الغاية، يقول:

لَا تَنْظُرْ فِي الْأَوَانِي وَخُضْ بِخَرِّ الْمَعَانِي^(٣)

(١)- ينظر هذا البحث: فصل: تجربته الشعرية.

(٢)- الديوان: ٨٠.

(٣)- نفسه: ١٦٩.

فقد يكون المعنى عميقا تعجز الألفاظ عن إظهاره، فيركن الشاعر إلى الصمت لأنه يراه أقوى تعبيرا وإحاطة:

فَمَاذَا أَقُولُ وَأَقُولِيْهِ يَقْصُرُنْ فَالصَّمْتُ أَقْوَى لِيْهِ^(١)

أو يلجأ إلى الرمز والإلغاز لما فيهما من تكثيف وإيجاء:

ذَا الَّذِي بِهِ تُنْطَقُ فِيهِ خَفِيَّتْ رُمُوزِي
بِكَلَامٍ كَذَا مَقْلُوبٌ وَكَذَاكَ لُغُوزِي^(٢)

ولكنه يصرح أن أفكاره وإن كانت عميقة، فإن ألفاظه تشف عنها لطالباها

الصادق دون معاناة:

بَحْرٌ فَكُرِّي غَمِيْقٌ مَسْنَكٌ كُلُّ يَعْْبَقُ
مَنْ دَخَلَ لَوْ حَقِيْقٌ لَيْسَ يَخَافُ يَغْرِقُ^(٣)

والشاعر يؤثر في فنه أن يكون مبنيا على الطبع والسلاسة والرقّة، ليتناسب

مع المعاني الرقيقة التي ينشدها:

أَنَا رَقِيْقُ الْمَعَانِي يَغْجَبُنِي كُلُّ رَقِيْقٍ^(٤)

ويقول في هذا الشأن:

أَنَا مَطْبُوعٌ فِي قَلْبِي وَأَدِيبٌ فِي مَقَالِي
وَفَقِيرٌ وَمُرَبِّي لِمَعَانِي الرَّجَالِ^(٥)

هذه المعاني الرقيقة هي ذاتها المعاني الجميلة التي يتذوقها الشاعر ويراها

متجلية في ما حوله، كما يجسدها في فنه، فيبدو جيد النسيج متناسبا لأجزاء

متناغم الأصوات رقيقا حلوا كأنه عسل مصفى:

نَظْمِي مِنْ جَوْهَرٍ مُرْصَعٍ يَفْهَمُوهُ أَهْلُ الْمَعَانِي

(١) - ديوانه: ٣٣٦.

(٢) - نفسه: ٣٠٨.

(٣) - نفسه: ١٦٥.

(٤) - نفسه: ٣٥٧.

(٥) - نفسه: ١٨٢-١٨٥.

مِنْ عَسَلٍ صَافِي مُرْفَعٍ فِي الْمَذَاقِ حُلْوٌ وَغَالِي^(١)

وهي الجمالية ذاتها التي يحب الشاعر أن يراها ماثلة في عباة الصوفية:

وَيَكُونُ نَسْجُهَا جَيِّدٌ وَغَزْلُ صَافِي رَقِيقٌ

كَيْ يَجِي عَمَلُهَا مَطْبُوعٌ مَتَّاسِبٌ وَذَقِيقٌ^(٢)

والعمل الفني المحقق لصفتي الجمالية والقدرة على الإفهام هو عمل قمين

بالإشادة وحرى بصاحبه أن يفخر به ويعتز:

تَمَّ الزَّجَلُ فِي سَاعَةٍ وَجَا كَمَا تَرَى

عَمَلٌ مُحَقَّقٌ جَيِّدٌ لَوْ شِئِي وَشُئْتَرِي^(٣)

فهو قدوة في الفن وفي الطريق إلى الحقيقة، فما على ناشديها إلا اتباعه

والأخذ منه:

مَنْ فَهِمَ عَنِّي وَاتَّبَعَ فَنِّي

إِنْ سَمِعَ مِنِّي لَسَ يَكُونُ مَغْدُومٌ^(٤)

غير أنه يعلن أن شعره، وإن كان سهلا لنا فإنه ممتنع الفهم على الجاهل

باصطلاح القوم وأساليبهم، غير المحرب لمعانيهم؛ فلا يفهم قوله على حقيقته إلا من

كان مثله أو كان من العارفين الواصلين:

ذَا الشَّرَابِ لَهْ أَوَانِي لَا يَذُقُهُ مَنْ هُوَ جَاهِلٌ

إِلَّا مَنْ يَذَرِي الْمَقَانِي وَيَكُونُ فِي الْحُبِّ وَاصِلٌ^(٥)

والأواني التي ذكرها الشاعر ليست إلا الألفاظ التي وظفها في عملته

التعبيرية، وهي تنتمي في معظمها إلى لغة وسطى أملاها التطور الحضاري في البيئة

(١) - المصدر السابق: ٣٠٥.

(٢) - نفسه: ٣٠٥.

(٣) - نفسه: ١٠٠.

(٤) - نفسه: ١٧٣-١٧٤.

(٥) - نفسه: ٣٥٤، ١٦٦.

الأندلسية منذ أواخر القرن الثالث الهجري، وتحلت في النصوص الشعرية وبخاصة في الموشحات التي تعدّ مثالها التطبيقي البارز.

إنّ هذه اللّغة، ذات الألفاظ الرقيقة الموحية، هي لغة الشاعر في شعره العمودي وموشحاته، وهو يمعن في تبسيطها فيقارب بها العامية الأدبية في مُزُلماته وأزجاله، بل إننا نجده يمارس هذه التّزعة التبسيطية على الزجل ذاته، فيضحى عنده، على غرار أشعاره كلّها، سهلا موحيا ورشيقا جذابا، محققا بذلك مستوى البلاغة التامة التي أشار إليها بشر بن المعتمر في قوله "أن يكون لفظك رشيقا عذبا وفخما سهلا، ويكون معنك ظاهرا مكشوفًا وقرىبا معروفا، إمّا عند الخاصّة إن كنت للخاصة قصدت، وإما عند العامة إن كنت للعامة قصدت....، فإن أمكنك أن تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك، على أن تفهم العامة معاني الخاصّة وتكسوها الألفاظ الواسطة التي لا تلتطف عن الدهماء، ولا تجفو عن الأكفاء، فأنت البليغ التام"^(١).

ولقد وقف ابن عجيبة على هذا التوجه في شعر الشّشتري، وتأثر به في شرحه على القصيدة التائية للبوزيدي، فهو يصرح أنّ "المقصود من الكلام اقتطاف المعاني لا زحرف الأواني"^(٢)، وأنّ العبرة بالمعنى لا بالمبنى في الشعر وإن كان خاليا من الإعراب والأوزان، قال: "تقدم أنّ القصيدة غير مراعى فيها الوزن ولا الإعراب، فخذ المعاني ودع الأواني"^(٣).

وإذا، فلغة الشّشتري الشعرية، إمّا فصيحة أو عامية، مع ترجح هذه الأخيرة عنده على الأولى؛ فاللغة الفصيحة هي اللغة الوسطى التي ذكرناها قبلا،

(١) - ينظر في العمدة لابن رشيق: ١: ٢١٣ والأسلوب لأحمد الشايب: ٢٨-٢٩.

(٢) - شرح تالية البوزيدي: ١٤، ٤٢.

(٣) - نفسه: ١٤، ٤٢.

وأما العامية فهي اللهجة الأندلسية التي ظلت لسانه في شعره العامي، على الرغم من مبارحته الأندلس إلى بيئات أخرى ذات لهجات مختلفة في المغرب والمشرق^(١).

فقد حضرت اللهجة الأندلسية بألفاظها وصيغها وأساليبها المتميزة في شعره، فهي حاضرة بطبيعتها الاختزالية في رسم الكلمات، مثل: لس في ليس، وآش في أي شيء، وهـ في الضمير المفرد الغائب، وهـ في هي، ول في له، وف في حرف الجر: في، وك في الفعل الناقص: كان، متصلة بالفعل المضارع الذي يليه^(٢)، كما في قوله:

الحبيبَ اللّي هويّتْ	لَسْ لُو ثَانِي
هُـ حَيَاتِي	وهُـ يُحَرِّكْ لِسَانِي
مَوْي مَخْبُوبْ	لَسْ هـ بَحَالْ كُلِّ مَحْبُوبْ
أَشْ مَا تَطْلُوبْ	يَقُلْ لِي خُوذْ أَشْ مَا تَطْلُوبْ ^(٣)

وأما الفعل المضارع في صيغة المتكلم المفرد فتكون النون في أوله بدلا من الهزمة، فالفعل (نطلب) في المثال أعلاه، هو في الأصل: (أطلب).

وأما الحرف (قد)، فلا يقتصر في وظيفته على الدخول على الأفعال فقط كما حدّدت ذلك قواعد العربية، وإنما يتعداها إلى الدخول على ضمير المتكلم المفرد المنفصل (أنا)، كما في قوله:

(١)- وهذا خلاف ما ذهب إليه محقق الديوان، من أن الششتري كان يغير لهجته بتغير البيئات التي زارها أو أقام فيها، فاللهجة الأندلسية هي الغالبة على أشعاره، وإن وجدت بعض الألفاظ التي جزم الباحث أنها شامية أو مصرية صرف، وما كان عليه أن يجزم لأننا نجد هذه الألفاظ مستعملة في العامية المغربية، وهي أقرب إلى اللهجة الأندلسية مكانا وزمانا، مثل: لفظ (بالك) الذي قال إنه لفظ شامي صرف. (ينظر مقاله: أبو الحسن الششتري الصوفي الأندلسي الرجال وأثره في العالم الإسلامي، مجلة المعهد المصري، ع ١، ص: ١٥٥-١٥٦، سنة ١٩٥٣).

(٢)- يراجع: الزجل في الأندلس لعبد العزيز الأهواني: المقدمة: ز، ح.

(٣)- ديوانه: ٢٦٠-٢٦١.

لَقَدْ أَنَا شَيْءٌ عَجِيبٌ لِمَنْ رَأَيْتَنِي^(١)
 وقد نجد في شعره ألفاظا هي في الأصل تركيب من ألفاظ عديدة، كما في قوله:
 قُلْهَا رِسْلاً صَوِيحاً لَسَلَكْشِي ثِيَابِي^(٢)
 فكلمة (لسلكشي)، تركيب مزجي أدمجت فيه الكلمات الآتية: (ليس لك شيء).
 وقوله:

يَا مَنْ يَدْعِي بِالْأَسْرَارِ لَحَلَكْشِي مَسَارَةَ^(٣)
 فكلمة (لحلكشي) تركيب مزجي من الكلمات: (لاح لك شيء). كما
 نجد في معجمه الشعري ألفاظا تبدو غريبة وأخرى قد استعارها من بحالها
 الأصلية، وجعلها رموزا دالة على معانيه الصوفية، وألفاظا أخرى هي اصطلاحات
 صوفية صرف.

١- اللفظ الغريب:

إنَّ السَّمةَ الغالبةَ على لغة الشَّعْثَرِي الشعرية هي البساطة، بساطة تشف
 عن معانيه، ولكننا لا نعدم وجود بعض الألفاظ الغريبة، وهي ألفاظ إذا بحثناها
 وجدناها أسماء دالة على أشياء الصوفي ولوازمه، أو أسماء وصفات أوردتها الشاعر
 في معرض التشبيه، وهي مألوفة لديه غير أنها غريبة عن غيره، مثل قوله:
 وَأَنَا بَحَالٌ قَلْبِي فِي سَكَّةٍ لَا مَعَانِدَ وَلَا رَقِيبَ وَلَا شَرَكَةَ^(٤)

فكلمة (قلْبِي) هي اسم في اللهجة الأندلسية ذو أصل روماني،
 (Galàpago) أطلق على السلحفاة، وكذلك في قوله يصف حاله:

وَتَرَى أَهْلَ الْخَوَائِثِ تَلْتَفَتْ لَوْ بِالْأَعْيَانِ
 بِقَرَارَةٍ فِي عُنُقِهِ وَعَكِيكَزَ وَأَقْرَانِ

(١)- المصدر السابق: ٢٦٧.

(٢)- نفسه: ٢٦٤.

(٣)- نفسه: ١٥٥.

(٤)- نفسه: ٤٠٢ و ٢٢٧ Diccionario Español arabe:

أَنَا نَصَبٌ لِي زَيْبِلٌ يَرْحَمُوا مَنْ رَحِمْتَا^(١)

فكلمة (غرارة) هي: كيس يعلق في العنق لحمل المتاع، و(العكيز) تصغير عكاز، وهو العصا، و(الأقراق): مخرج من الخوص يحمل على الظهر. كما لمجد كلمات آخر مثل: الدستبند والكشكول والقصاراة والطنجھارة والدفاس والبنساق والخرمدان والشرشوح... وهي كلها أسماء لأشياء كانت شائعة الاستعمال في بيئة الشاعر الأندلسية أو غيرها من البيئات التي زارها، وقد تعرض النابلسي في رسالته^(٢) لشرح بعضها شرحاً صوفياً؛ فالعكاز هو نفس الشاعر، والخرمدان: القوة الحافظة، والدستبند: القوة المفكرة، والكشكول: القلب، وعلى الرغم من طرافة هذه الزعة التأويلية فإن مظاهر الغلو والتمحل فيها لا تخفى.

٢- اللفظ الرمز:

لقد وظف الشاعر عدداً وافراً من الألفاظ التي أفرغها من دلالاتها الأصلية وشحنها بدلالات جديدة، فأضحت رموزاً دالة عنده على تجليات تجربته الصوفية؛ فقد استعار من شعراء الغزل، عذريته ومادّيته، ألفاظهم وأساليبهم، فذكر سُعدى ولبلى، وميّاً وغيرها من أسماء النساء المتغزل بهنّ، وذكر الحبّ والعشق، والولاه والتّيمّ والغرام والوصال والمجران، والحسن والجمال، والكتمان والبوح، وما يصاحب ذلك من عُذال ورقباء. لقد نقل الشاعر هذه الألفاظ بمعانيها المرتبطة بالواقع الإنساني إلى عالمه الروحي القائم على المحبة الخالصة بين الخالق/المحبوب، والمخلوق/المحب، وهي علاقة نامية متطورة، تنتهي بالفناء في المحبوب ثمّ البقاء به^(٣). كما استعار من شعراء الخمر ألفاظهم وأساليبهم، فأكثر من استعمال ألفاظ هي في أصلها أسماء للخمر، مثل: الخمر والجريال، والإسفنط والشراب،

(١) - ديوانه: ٢٧٣-٢٧٤.

(٢) - رد المفترى عن الطعن في المشتري: ٦٨ (مخطوط).

(٣) - تراجع هذا البحث: فصل الغزليات.

والْحُمَيَّا والراح والصهباء، وألفاظ دالة على أثرها، مثل: السَّكْر والخمار، والوالها من اصفرار واحمرار، وغير ذلك، كما وظف أسماء أدوائها، فذكر الدن والإبريق، والزجاجة، والكاس، وذكر عناصر مجالسها، مثل: الساقى والندم، وأماكن بيعها وتعاطيها، كالدير والحان، ووظف ذلك كله في التعبير عن حمرة الصوفية القديمة المفارقة لخم الدنيا؛ فخمرة هي المحبة الإلهية التي يثمر التحقق بها السكر الحقيقي والسعادة المنشودة^(١).

وقد فعل الأمر ذاته مع الطبيعة بعناصرها ومعطياتها، فاستعارها ألفاظها ورمز بها إلى محبوبه الذي منحها من جماله وجلاله بتجليه، فدلّت عليه؛ فذكر الشمس والقمر والنجوم، والغيم والمطر، والنسيم والرياح، والزهر والشجر، والبلبل والحمام، والنهار والليل، والظلمة والضياء، والتار والتور والبرق، كما عايش الصنّاع في بيئته واستوحى أجواءهم، فذكر الرحى والفخار، والنسيج والمرأة، واستثمر ذلك كله في التعبير عن تجربته الذوقية على سبيل الرمز^(٢).

بل إننا نجد يفيد من اصطلاحات شعراء المجون ويوظفها توظيفاً جديداً، فيذكر التعري، وخلع العذار، والفساد والخلاعة، والمجون والتهتك والعريضة، وغيرها كما في قوله:

خَلَاعَتِي يَا صَاحِبِي مِنْ مُجُونِي وَدَعِ الْعَوَاذِلَ يَغْدُلُونِي

خَلَعْتُ عِذَارِي فِي الْخَلَاعَةِ

وَلَمْ نَخْلُ عَنْهَا قَطُّ سَاعَةً

وَنُصْحَبُ مِنَ الْخُلَاغِ جَمَاعَةً^(٣)

غير أن الخلاعة، في نظره، جدّ وليست عبثاً ولا مزاحاً، يقول:

أَمِنْ يَهِيمٍ فِي الْخَلَاعَةِ مَا هِيَ الْخَلَاعَةُ مِزَاحٌ^(٤)

(١) - المرجع السابق: فصل الخمرات.

(٢) - نفسه: فصل الطبيعيات.

(٣) - الديوان: ٢٨١.

(٤) - ديوانه: ٣٥٧.

كما وظّف اصطلاحات النحاة، من الرّفْع والجَرّ والنصب وغيرها^(١)، وذكر غير مرة أسماء الأماكن النجدية والحجازية في سياق الحنين الروحي، جماعلا منها أمارات هادية في سفره إلى محبوه^(٢).

٣- اللفظ المصطلح :

لقد تضمن معجم الشّشتري الشعري ، كذلك، ألفاظا هي في حقيقتها مصطلحات صوفية، استمدّها الشاعر من واقعه الصوفي ، وهي كثيرة، مثل: الفناء، والبقاء والقبض والبسط، والمحو والإثبات، والصحو والشّطّح، والجمع والفرق والشفع والوتر، والفتق والرتق، والفقر والغنى، وخلع النعلين، وعين اليقين، والحق والخلق، والجوهر والوحدة والوجود، والبُدّ والأسّ، والمقام، والفيض والأنوار، وغيرها، ولا غرابة في ذلك، فالشاعر صوفي، ومن البدهي اتكاؤه على المعجم الصوفي في عملياته التعبيرية، لكنه استطاع بمقدرته الفنية أن يجعل هذه المصطلحات جزءا عاديا من معجمه الشعري، أفقدها برودتها وجفافها وثقلها، وأكسبها خفّة وعذوبة وإيجاء^(٣).

٤- الحرف الرمز:

للحروف كما للأعداد في العرفان الصوفي قيمة رمزية تنطوي على أسرار روحية عميقة؛ فالحروف عند ابن عربي "أمة من الأمم، والعلم بها مُقدّم على العلم بالأسماء تقدم المفرد على المركّب"^(٤). والحروف بنقطها في اعتبار الشّشتري مجلى للمحجوب يتجلّى فيها كما يتجلّى في الوجود بأسره، يقول:

مَحْبُوبِي قَدْ عَمَّ الْوُجُودُ
وَقَدْ ظَهَرَ فِي بَيْضٍ وَسُودُ

(١)- نفسه: ٤٤، ٥٨.

(٢)- نفسه: ٥٤-٥٥.

(٣)- ينظر: الخيال والشعر في تصوف الأندلس: ٣٧١.

(٤)- رسائل ابن عربي: ١ : ٣، ١.

وَفِي نَصَارَى وَيَهُودَ

وَفِي الْحُرُوفِ وَفِي النُّقْطِ أَفْهَمْنِي قَطَّ أَفْهَمْنِي قَطَّ^(١)

والحروف عنده كائنات حية، لها نفوس قد تعينت بأسماء دلت على المسمى وهو المحبوب:

حُرُوفٌ هِيَ ذِي النُّفُوسِ تَجْمَعُهُمُ الْأَسْمَاءُ
وَالْأَسْمَاءُ وَالنُّفُوسُ اسْمُ الْمُسَمَّى^(٢)

وهو يشير إلى ما تنطوي عليه أشعاره البسيطة من معان عميقة وأن حروفها التي تركبت منها كلماته عميقة الدلالة، فيقول موجهًا:

لَأَزْدَرِي بِمَقَالِي أَنَا حُرُوفِي غَمَاقٍ^(٣)

وإذا كان حرف الباء رمزا إلى مقام الاستخلاف ونيابة الإنسان في عبوديته الخالصة مناب الحق، وإذا كانت نقطتها مقاما تجوهر به الشبلي فصرح أنه النقطة التي تحت الباء، فإن الششتري يعلن أنه تجاوز هذا المقام في رُقيهِ الروحي إلى مقام أعلى وأسمى هو مقام الألف:

تَرَجَمْتُ حَرْفًا لَا يُقْرَأُ مَنْ لِي بِفَاهِمٍ يَفْهَمُنِي
رُقِيتُ مِنْ نُقْطَةِ الْبَاءِ
إِلَى الْأَلِفِ أَسْنَى رُتَبًا^(٤)

وللألف مكانة خاصة في العرفان الصوفي، فهو عندهم أصل الحروف، وهو يسري في مخرجها سريان الواحد في مراتب الأعداد، وهو قيوم الحروف، وله التزيه بالقبلية، وله الاتصال بالبعدية، فكل شيء يتعلق به ولا يتعلق هو بشيء...^(٥) والألف بهذه الصفة هو الأصل، وهو دال على الأحدية الخالقة، فكما

(١) - الديوان: ١٧٧.

(٢) - نفسه: ١٩٨.

(٣) - نفسه: ٢٧٨، ينظر أيضا: الرمز الشعري: ٤١٦-٤١٧.

(٤) - نفسه: ٢٧٨، ينظر أيضا: الرمز الشعري: ٤١٦-٤١٧.

(٥) - رسائل ابن عربي: ١: ١٢.

أَنَّ الحروف تصدر عن الألف وتبقى متصلة به غير مستغنية عنه، فكذلك الحق الذي خلق الخلق ابتلاء:

وَالْحُرُوفُ مَثَرَاتُ	الْأَلِفِ وَاحِدٌ هُوَ كُلُّو
عَنْ ذَاتِ الْأَلِفِ صَدْرَاتُ	خَلَّ أَنْتَ الْبَا مَعَ الثَّا
مِنْ وَجُودِهَا انْفَجَرَاتُ	كَذَلِكَ اللَّامُ مَعَ الْيَا
فِي وَجُودِكَ انْحَشَارُوا	أَنْتَ هُوَ الْأَلِفُ وَالْأَخْرُوفُ
بَعْدَ مَا فَارُوا غَارُوا ^(١)	وَالْعَلَمُ فِيكَ

هذا التفتيت للألفاظ إلى حروفها التي تكونها هو عمل قصدي يستهدف الشاعر من خلاله لفت الانتباه، والتعبير عن الفكرة بأسلوب التشويق والإيجاز؛ فهو إذا أراد التعبير عن فكرة الفناء ونفي صفة الوجود عن الأشياء، جعل غير الحق سوى لا يتحقق الفناء في الحق إلا بتركه، فقال:

حَسْبُكَ السَّمْعُ تَسْمَعُ	وَأَثَرُكَ الْحَيَا
الْوُجُودُ فِي التَّحْقِيقِ	سَيِّينَ وَوَاوٍ وَيَّيَا ^(٢)

وهو إذا أراد الإشارة إلى العوائق التي تحول بين الصوفي وخالقه، حدها بأنها النفس والعقل والجسم، فهي السجن وهي مصدر عذاب الروح وسقمها، لا تصح أو تهدأ إلا بتجاوزها والعودة إلى عالمها واتصالها بخالقها، فيقول مخاطباً ذاته:

اسْمَعْ يَا نَفْسِي كَلَامَ وَهُوَ كَلَامُكَ فِكْرُكَ وَصَوْتُكَ كَمَا الْأَخْرُوفُ نِظَامُكَ

حَاجِبَةٌ لُونٌ فَاعْنِ الْمُرَادُ مَعَ السَّيْنِ
وَالْعَيْنِ وَالْقَافِ وَلَامٌ وَشَكْلٌ مِنْ طِينِ
فَخُذْ حَقِيقَةَ بِلَا قِنَاعٍ يَا مَسْكِينِ
وَاسْكُنْ وَدَاوِي بِذَا الدَّوَا أَسْقَامُكَ^(٣)

(١) - الديوان: ١٥٩ (ومجموع الحروف المذكورة يكون كلمة: ابتلى).

(٢) - نفسه: ١٠٦.

(٣) - نفسه: ٢٣٩.

ولكن براعة الشاعر الفنية في استثمار الحرف ورمزيته، تبدو جلية في قصيدته التي تغنى فيها بلفظ الجلالة (الله)، مشيراً إلى دلالات حروفه الرمزية في تشكيل إيقاعي جذاب، أكسبها حظوة في عالم الصوفية، تغنيا وشرحاً في زمانه وبعده، وهي قوله:

أَلِفٌ قَبْلَ لَامَيْنِ وَهَاءٌ قُرْءُ الْقَيْنِ
 أَلِفٌ أَوَّلُ الْإِسْمِ
 وَلَا مَانٍ بِلَا جِسْمِ
 وَهَاءُ آيَةِ الرَّسْمِ
 تُهَجِّي سِرَّ حَرْفَيْنِ تَجِدُ اسْمًا بِلَا أَيْنِ
 حُرُوفٌ كُلُّهَا تُثَلِّي
 تَرَى الْقَلْبَ بِهَا يُجَلِّي
 وَيُبْلَى بَعْدَمَا يَبْلَى
 وَيُذَرِّجُ بَيْنَ كَفْنَيْنِ بِرَمَزَيْنِ رَقِيقَيْنِ^(١)

ومما تجدر الإشارة إليه هنا ، أن الحلاج قد سبق الششتري إلى النظم في

رمزية اسم الجلالة بما هو قريب من هذا، كما في قوله:

أَحْرَفٌ أَرْبَعٌ هَا هَامٌ قَلْبِي وَثَلَاثَتُ هَا هُمُومِي وَفِكْرِي
 أَلِفٌ تَأْلَفُ الْخَلَائِقَ بِالصُّفَاءِ وَلَا مَ عَلَى الْمَلَامَةِ تُخْرِِي

(١) - المصدر السابق: ٢٤٣. (وقد أشار ابن عربي إلى رموز حروف لفظ الجلالة، فقال: إنها تتكون من خمسة أحرف، أربعة منها ظاهرة في الرقم وهي الألف: الأولية، ولام بدء الغيب، وهي المدغمة، ولام بدء الشهادة، وهي المنطوق هاء، وهاء الهوية (الرسائل، ١: ٣). وقال فيها عبد الكريم الجيلي: "الألف دالة على الأحدية التي هلكت فيها الكثرة، واللام: عبارة عن الجلال، واللام الثانية عبارة عن الجمال المطلق الساري في مظاهر الحق سبحانه، والألف الساقطة في الكتابة والثابتة في اللفظ، هي ألف الكمال المستوعب، وأما الهاء، فهوية الحق الذي هو عين الإنسان" (الإنسان الكامل: ١: ٢٨-٣١).

ثُمَّ لَمْ زِيَادَةً فِي الْمَعَانِي ثُمَّ هَاءُ هَا أَهْمُ وَأَذْرِي^(١)

ب- التصغير:

التصغير ظاهرة لغوية حاضرة في شعر الششتري، غير أنها تندر في شعره الفصيح وموشحاته، وتكثر في مُزَّمَّاتِه وأزجاله لامتناعه في ذلك من عامية الأندلس التي عرف أهلها بميلهم إلى التصغير^(٢)، وهو ميل عرفه الصقلّيون والمغاربة^(٣).

وهي ترد عنده بدلالاتها اللغوية، من دلالة على التحقير أو التلطيف، أو التهويل والإكبار، وتستهو به من صيغها الصيغة الثلاثية المنتهية بياء ساكنة مسبقة بفتح ثم ضمّ (فُعِيْ)، مثل: فُلَيْ، تصغير فلان، وغطى (غطاء) وشوي (شيء) ودوي (دواء)، وأخي (أخ)، وفتي (فتى)، وجي (جبة)، وغيرها، لما لإيقاعها الصوتي، في رجوع صدهاء ودوريتها، من دلالة تنسجم و منحى الشاعر في الرجوع إلى الذات والدوران حولها؛ وهو في سبيل ذلك، يصغّر ما لا يصغّر لغة مثل: كلمة (سوى)^(٤).

فالشّبخ، وهو الرتبة العلمية والروحية العالية، في نظره، ليس إلا شويخا، قد أذلّ ذاته واحتقرها وغيبها بغية الوصول، يقول:

شُوَيْخٌ مِنْ أَرْضِ مَكْنُاسٍ وَسَطَ الْأَسْوَاقِ يُغْنِي
أَشْ غَلِيًّا مِنْ النَّاسِ وَأَشْ غَلِي النَّاسِ مُنِّي^(٥)

وحديث حبيب حلو عنده، لكنه يزيده حلاوة بتصغيره:

(١) - ديوانه: ٣٧.

(٢) - ينظر: لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، لعبد العزيز مطر: ١٩٢، ١٩٣، ٢٣٣، والخيال والشعر في تصوف الأندلس: ٣٥٤.

(٣) - وما زالت هذه الظاهرة منتشرة إلى الآن في العامية المغربية والجزائرية، وانصاعت لها الألفاظ الدخيلة أيضا.

(٤) - الديوان: ٨٢.

(٥) - نفسه: ٢٧٢.

مَا أَحْتَلَى حَدِيثَ ذِكْرِ حَبِيبِي بَيْنَ أَهْلِ الصِّفَا وَ أَهْلِ الْفَلَاحِ^(١)

ويضفي التصغير جوا من الرقة واللطافة على مجلس الأنس والمحبة، فيزداد رقة إلى رفته ولطافة إلى لطافته، عندما تتحول الكأس إلى كؤيس، والخمر إلى خمرة، والعريس إلى عريس، والرقيقة إلى رقيقة:

اطْلُبْ لِشَيْخِكَ كُؤِيسٌ يَسْقِيكَ خُمَيْرَةٌ رَقِيقَةٌ
وَكُنْ فِي شُرْبِكَ كُؤِيسٌ تَصِلُ بِهَا لِلْحَقِيقَةِ
تَبْتَ مِثْلَ الْعُرْيَانِ إِذَا يَبْتَ مَعَ رُقِيقَةٍ^(٢)

وتحتل صيغة التصغير مركز الصدارة في نصه الشعري فهي القافية في أقفاله تتكرر من أول النص إلى آخره، كما في قوله موجهًا:

فاصْغُلْ لِمِرَاتِكَ تَرَى عَجَبٌ

يُرِيكَ إِيشَ مَا تَمُّ صَغُلُ الْمُرَرِي
مَنْ فِي الْقُبَّةِ يَرْجَعُ صَخَبُ الْخُبَيْ^(٣)
وقوله معبرا عن إيمانه بالوحدة المطلقة:

وَالرَّائِي هُوَ الْمَرِي وَتَمُّ شُؤِي
سَرَابٌ هُوَ يَاعْطَشَانُ يَظْهَرُ مُرَرِي^(٤)
وقوله معبرا عن تجربة الكشف وتجلي المحبوب:

حَتَّى تَبْدِي لِي مَا فِي الْجُبَيْ
وَزَالَ عُنِّي عَيْنُ الْغُطَي^(٥)

وقوله، مبرزًا طريق الوصول إلى تحقيق الذات والإحساس بالحضور، وهو إحساس لا يتحقق إلا بترك السوى وتغيب غير المحبوب:

(١) - المصدر السابق: ٣٨.

(٢) - نفسه: ١٩٩-٢٠٠.

(٣) - نفسه: ٢٩٨.

(٤) - نفسه: ٢٩٩.

(٥) - نفسه: ٣٧٢.

فَازَ هَذَا فِي ذِي الْأَغْيَارِ وَأَطْوَيْتَ طَبِيْعِي
وَأَنْتَ فِي الْجُمْلَةِ تَكُنْ فُنِّي^(١)

وإذا، فظاهرة التصغير ظاهرة حاضرة في شعر الششتري، قد أحسن توظيفها، فازدان شعره بما ازداد رقة وجمالا، بل إن التصغير عنده، "يكتسب طاقة رمزية تتصل عامة بكل لطيف وشفاف خلف كل كثيف وحجاب"^(٢).

ج- التكرار:

التكرار ظاهرة أسلوبية، عرفها شعراء العربية منذ العصر الجاهلي، ووقف عليها النقاد والبلاغيون القدماء^(٣)، وعدّوها ضربا من محسنات البديع، كما وقف عليها النقاد المعاصرون، عربا وغربيين، وأولوها عناية خاصة، فشاع توظيفها في الشعر العربي المعاصر، وتفنن الشعراء في ذلك إلى حد الغلو أحيانا.

ويرد التكرار في النص الشعري، إما لهدف التركيز على معنى معين فيه، وتأکید محوريته، أو لهدف إيقاعي يعزز غنائيته، أو لغاية جمالية تحدث المواءمة والانسجام بين عناصره، أو لغرض نفسي يستهدف التأثير في المتلقي بالالتكاء على ما يشيعه التكرار من توقع ومفاجأة؛ وهو أنواع : فمن تكرار للحرف الواحد إلى تكرار كلمة بعينها أو تكرار مقطع كامل، وذلك في النص الواحد، وقد قسّمته نازك الملائكة، من حيث دلالته، أقساما، هي: التكرار البياني، وتكرار التقسيم والتكرار اللاشعوري^(٤).

وقد حفل شعر الششتري بهذه الظاهرة، بألوانها المتعددة، في نصوص كثيرة بلغت ثلاثة وثمانين نصا في مجموع نصوص ديوانه المحقق.

(١) - المصدر السابق: ٢٩٨.

(٢) - الخيال والشعر في تصوف الأندلس: ٣٨٢.

(٣) - ينظر: كتاب البديع لابن المعتز: ٥٣-٥٧ والعمدة لابن رشيق: ٢: ٧٣-٧٩.

(٤) - ينظر في هذا: قضايا الشعر المعاصر: ٢٦٣ وما بعدها، وجدلية الخفاء والتجلي لكمال أبو ديب: ١٠٨ وما بعدها، والبنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث لمصطفى السعدني:

والتكرار عنده قسمان: تكرار في النص الواحد وهو الغالب، وتكرار في

أكثر من نص، كتكراره عبارة (خلع العذار) بصيغها الاشتقاقية في سبعة نصوص.

وعبارة (جر الذيل) في ثلاثة نصوص، وعبارة: (أطيب ما هـ أوقاتي)، في ثمانية

نصوص، وتعجبه الخرجة، فيكررها جزئيا في نصين، وكلها في ثلاثة نصوص، غير

أن التكرار الغالب عنده كما أسلفت، هو التكرار المقطعي في إطار النص الواحد،

وهو يتفنن فيه فيورده في أشكال متعددة إذا أحصيناها وجدناها كآلآتي:

عدد النصوص	أشكال التكرار في النص الواحد
٥٠	تكرار القفل بالكامل
٣٩	تكرار الجزء الثاني من القفل
٠١	تكرار الجزء الأول في الخرجة فقط
٠١	تكرار الجزء الثاني والثالث في جميع الأقفال.
٠١	تكرار الجزء الثاني من القفل في جميع الأقفال دون الخرجة.
٠١	تكرار فقرة من الجزء الثاني مع تكرار القفل الأول كاملا في الخرجة.
٠١	تكرار القفل الأول كاملا في الخرجة مع تكرار جزئه الثاني في بقية الأقفال.
٠٢	تكرار كلمة واحدة مرتين في كل قفل مع التنويع.
٠٣	تكرار الفقرة الأولى من كل قفل مع التنويع.

وإذا تأملنا الجدول أعلاه، تبين لنا ميل الشاعر إلى لون من التكرار أكثر

من غيره، فقد أكثر من تكرار المقطع الذي يتكرر جزؤه الثاني، كما نوع في

الألوان الأخرى، وكأنه كان يدرك، بذوقه الشعري، ما يشيعه التكرار المستنسخ

من رتابة كسرهما بما اصطنعه من تنويع بهدف التشويق.

١- تكرار القفل:

القفل هو مجموعة الأجزاء التي تنصدر الموشع والرجل، واشترط فيه أن يتكرر وزنا وقافية وعدد أجزاء^(١).

وقد تقيّد الشّشّري في أقفال نصوصه بوحدة الوزن والقافية، ولكنه خالف الشرط في عدد الأجزاء؛ فهو يبدأ بجزء واحد أحيانا، ثمّ يتبعه ببقية الأفعال التي تتألف من جزئين^(٢)، وأما ما تفرد به الشّشّري في هذا المجال وعدّه أحد الباحثين^(٣) تجديدا في صنعة الأزجال والموشحات فهو اللازمة، وما تعلق بها من تكرار خصّ به الشاعر أقفال نصوصه، دون أبياتها لأنها المحور الذي تدور حوله الأبيات.

إنّ القفل يمثل في نص الشّشّري الركن الأساس وإطار فكرة النص الرئيسية، فمنه البدء وإليه المنتهى، وما البيت إلا إشعاع أو تجلّ له في صور متنوعة في كثير من نصوصه، وبخاصة تلك التي كرر القفل فيها كله أو جزءا منه.

النموذج الأول:

هو نصّ تألف القفل فيه من فقرتين تكررتا من مطلعته إلى خروجه، وفيه يعلن عن فكرة النص الرئيسية، إنها فكرة الوحدة أو الجمع مع الذات، وهي رتبة وصلها الشاعر بعد تخلّيه عن كلّ شيء وفنائه عن الأغيار؛ وهي رتبة يثمر التحقق بها الإحساس بالراحة والسعادة، ذلك الإحساس الذي لا يعرفه الفقيه أو العذول اللذين يطلب الشاعر منهما الابتعاد عنه، وتركه وشأنه، لأنهما لم يخوضا تجربته ولم يذوقا ذوقه، فيقول:

طَابَتْ أَوْقَاتِي وَحَيَاتِي	مُذْ بَقِيتُ مَحْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي
أَنَا إِنْسَانِي يَهْوَانِي	لَمْ يَزَلْ مَعِيَ يَرْغَانِي

(١)- دار الطراز: ٣٣.

(٢)- الديوان: ١١٢، ١١٧، ١٢٠.

(٣)- الخيال والشعر في تصوف الأندلس: ٣٥٠.

وَبِتَغْلِيْقِي أَوْقَاتِي	وَعَنِ الْفَنَانِ أَفْنَانِي
مُذْ بَقِيْتُ مَجْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي	طَابَتْ أَوْقَاتِي وَحَيَاتِي
خَمْرَةَ الْبَارِوَاخِ تُخَيِّبِي	يَا مُدِيرَ الرِّاحِ اسْقِيْنِي
وَتَزُولُ عَنِّي رَوْعَاتِي	فِيهَا الْإِفْرَاحُ تَأْتِيْنِي
مُذْ بَقِيْتُ مَجْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي	طَابَتْ أَوْقَاتِي وَحَيَاتِي
كُلُّ مَنْ يَقْنَعُ يَسْتَفْنِي	يَا فَقِيهَ اسْمَعْ وَافْهَمْنِي
وَأَنْتَ فِي بَحْرِ الْغَفَلَاتِ	لَا تُكُونُ تُطْمَعُ تُضْحِكُنِي
مُذْ بَقِيْتُ مَجْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي	طَابَتْ أَوْقَاتِي وَحَيَاتِي
الْفُؤَادُ مَجْرُوحٌ لَمْ يَسْمَعْ	يَا عَذُولَ رُوحٍ كَمْ تُخْدَعُ
وَتَهَيَّجُ نَارَ شَهَوَاتِي	أَنْتَ مَا فِيكَ رُوحٌ تُخْدَعُ
مُذْ بَقِيْتُ مَجْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي ^(١)	طَابَتْ أَوْقَاتِي وَحَيَاتِي

فقد عبر بالقفل عن الفكرة الرئيسة، فكرره وجعله محورا تدور حوله الأبيات وأحكم صلتها به، بتلك الفقرة الواصلة التي جانست فقرات القفل في وزنها وقافيتها، فجاء النص متماسك العناصر، متناغم الأصوات، قد حقق التكرار فيه غايته المعنوية والغنائية.

النموذج الثاني :

وهو على شاكلة النص الأول وفي فكرته، ولكنه أطول بناءً وأشدَّ تعقيداً؛ فالقفل فيه، وإن جاء مكوناً من جزءين بفقرتين في مطلععه، فقد تألف من جزئين بأربع فقرات في بقية الأقفال، وقد تكرر القفل الأول ذاته، مشكلاً الجزء الثاني في الأقفال من أول النص في آخره. والقفل المكرر معبر عن فكرة الوحدة التي يؤمن الشاعر بها، وهي التي تثمر عنده نموذج الإنسان المتفرد أو الكامل، ذلك المعنى الكلي الذي يفيد النص كله بأقواله وأبياته، وقد أظهر الشاعر براعة فنية تجلت في التحام عناصر النص، وإفضاء بعضها إلى بعض، كما تجلت في تلوين الخطاب،

مطاب الأعر الذي ليس في حقيقة الأمر إلا ذاته، وفي تنويع الإيقاع بطء وإسراها
يتناسب وحال الشاعر، توترا وامتدادا؛ فهو يرى أن سعادته تكمن في تحقيقه
بالوحدة، وهي الفكرة الأساس في النص، فيجعل القفل مصرحا بها، فيقول:

أَطِيبَ مَا هِيَ أَوْقَاتِي حِينَ تُكُونُ مَخْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي^(١)

ثم يبحث عن الصلة التي يصل بها هذا القفل بما يليه من أبيات، فيجدها في
الفقرة الثانية من القفل، فيكررها في مستهل البيت الأول، ويبسط المعنى بالارتكاز
إليها لأنها الفكرة الأصل، فيقول:

حِينَ تُكُونُ مَخْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي
شَنْسُ أَلْسِي مِنِّي تُطْلُوعُ
وَنَجْمِي فَقَرِي مَطْبُوعُ^(٢)

ثم يبحث عن الصلة التي تصل البيت بالقفل الآتي، فيستحدث مقطعا
يتكون من أربع فقرات، تتحد الثلاث الأول في الوزن والقافية، وأما الفقرة الرابعة
فتأتي على شاكلة فقرات القفل المكرر وزنا وقافية، وبها يخلص إليه، فيقول:

وَالْوُجُودُ قَدْ بَانَ وَيَرَى الْإِنْسَانُ
حَمِيمٌ مَعَ الْأَخْوَانِ كُلُّهَا مِنْ جُزْئِيَّاتِي
أَطِيبَ مَا هِيَ أَوْقَاتِي حِينَ تُكُونُ مَخْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي^(٣)

ثم يتشكل النص على هذا النحو إلى نهايته:

يَا فَقِيرَ اسْمَعْ مَا تَعْمَلُ
بِةَ عَلَى الْأَخْوَانِ وَاذْلُلْ
لَيْسَ ثَمَّ شَيْءٌ مِنْكَ أَجْمَلُ
وَاقْطَعْ الْأَغْيَارَ وَافْهَمْ الْأَسْرَارَ
وَادْخُلِ الْمِضْمَارَ وَتَرَى الْمَاضِيَ وَالْآتِي

(١) - المصدر السابق: ١١٢.

(٢) - نفسه: ١١٣.

(٣) - نفسه: ١١٣.

أَطِيبْ مَا هِيَ أَوْقَاتِي حِينَ نَكُونُ مَخْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي
جُلْ بِأَفْكَارِكَ وَاتَّزِرْ
فَالْوُجُودُ كُلُّو لَكَ مَنَزَرٌ
وَإِذَا لَاحَ لَكَ شَيْءٌ زَهَرٌ
سَسِيبِ الْأَوْهَامِ وَائْتِهَضْ قُتْدَامِ
إِنَّ فِيكَ أَغْلَامَ تَفَنِّي عِنْدَ الْمَلِكِ الذَّاتِي
أَطِيبْ مَا هِيَ أَوْقَاتِي حِينَ نَكُونُ مَخْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي
اشْغَلِ الْعَاقِلَ بِالْمَعْقُولِ
وَالذَّلِيلَ يَهْدِيكَ لِلْمَذْلُولِ
وَتَرَى الْحَامِلَ هُوَ الْمَحْمُولِ
لَا تَقْطُلْ أَخْطَا أَشْ هِيَ ذِي الْعَلَطَا
الْمَقْطَامِ أَعْطَا أَنْ تُبْوَخَ لِلنَّاسِ بِأَشْيَا
أَطِيبْ مَا هِيَ أَوْقَاتِي حِينَ نَكُونُ مَخْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي
اسْمَعْ يَا أَبْدَعُ مَخْلُوقِ
هَمِّ بَمَنْ شِئْتَ وَابْقَى مَطْلُوقِ
أَنْتَ هُوَ الْعَاشِقُ وَالْمَعْشُوقِ
وَالْيَنِيكَ السُّنِيرِ وَأَنْتَ مَعْنَى الْخَيْرِ
مَا دُونَكَ غَيْرِ يَا مَحَلَّ الْفَقْرِ الذَّاتِي
أَطِيبْ مَا هِيَ أَوْقَاتِي حِينَ نَكُونُ مَخْمُوعٌ مَعَ ذَاتِي^(١)

وهكذا نجد التكرار في شعر الششتري يحقق أغراضه في خفة وتلقائية دلت
على ذوق الشاعر ومكنته الغنائية، فهو يجعلنا نترقبه ونتوقعه، فنردّد مقاطعه دون
ملل، وننساق معه فنشاركه انفعالاته وأفكاره مأخوذين بسحر أسلوبه وبراعة
تراكيبه وجمال موسيقاه.

النموذج الثالث:

لقد تفنن الشَّشْتري في توظيف التكرار في نصوصه الشعرية في صور مختلفة، كأن يكرر كلمتين في الفقرة الأولى من القفل تحتلفان من قفل إلى آخر، يكرّر بعدها جزء القفل الثاني بفقرتيه دون تغيير، مثل قوله:

القفل الأول أو المطلع:

اللَّهُ اللَّهُ هَامُوا الرَّجَالَ	فِي حُـبِّ الْحَبِيبِ
اللَّهُ اللَّهُ مَعِيَ حَاضِرٌ	فِي قَلْبِي قَرِيبٌ

القفل الثاني:

اسْمَعُوا اسْمَعُوا يَا أَهْلَ الْمَحَبَّةِ	حَبِيبٌ مُجِيبٌ
اللَّهُ اللَّهُ مَعِيَ حَاضِرٌ	فِي قَلْبِي قَرِيبٌ

القفل الثالث:

دَعُونِي دَعُونِي نَذْكُرْ حَبِيبِي	بِذِكْرُو نَطِيبِ
اللَّهُ اللَّهُ مَعِيَ حَاضِرٌ	فِي قَلْبِي قَرِيبٌ

الخرجة:

تَدْخُلْ تَدْخُلْ حَضْرَةَ صَفَائِي	جِوَارَ الْحَبِيبِ
اللَّهُ اللَّهُ مَعِيَ حَاضِرٌ	فِي قَلْبِي قَرِيبٌ ^(١)

ونجد في الديوان نصا آخر^(٢) منظوما على طريقة هذا النموذج في أسلوب

التكرار ونوعه، وغاية الشاعر فيه في تأكيد المعنى وإغناء الجانب الموسيقي لا تخفى.

النموذج الرابع:

يقتصر التكرار في هذا النموذج على القفل الواحد الذي يتألف جزؤه

الأول من فقرتين قصيرتين هما في الأصل فقرة واحدة مكررة، مثاله، قوله:

(١) - ديوانه: ٨٨.

(٢) - نفسه: ٢١٣-٢١٥.

القفل الأول:

لا تُقْلُ سَلَوْتُ لا تُقْلُ سَلَوْتُ
أَنَا قَطُّ مَحْبُوبِي عَنْهُ مَا خَلَوْتُ

القفل الثاني:

أَنْفِي مَا رَأَيْتُ أَنْفِي مَا رَأَيْتُ
مِنْ حَوَادِثِ الْأَيَّامِ ثَبَّقِي إِنْ فَنَيْتُ

الخرجة:

فَجِذْرِي أَخَذْتُ فَجِذْرِي أَخَذْتُ
أَلْتِ عِنْدِي فِي ذَهْنِي لا تُقْلُ نَسْنَيْتُ^(١)

وفي الديوان نصان آخران منظومان على نمط النموذج أعلاه^(٢).

النموذج الخامس:

هو موشح طويل، عدد أقفاله ستة عشر قفلا بالخرجة، وموضوعه فكرة الوحدة المتجلية في مظاهر الكون على اختلافها، وهي الفكرة التي أراد الشاعر من خلال النص إقناع المخاطب بحقيقتها، وهو إقناع سلك فيه أسلوب التدرج في العرض وبسط الفكرة بأدلتها الذوقية والعينية، ليخلص إلى إعلانها وحدة مطلقة تثبت الوجود للحق وحده وتنفيه عن سواه.

إنَّ ما يثيره النص من ملاحظات بالإضافة إلى طوله غير المعتاد في صنعة التوشيح هو ثلاثية مقاطعه؛ فالقفل يتكون من ثلاث فقر، والبيت يتألف من ثلاثة أجزاء، مع تكرار حرف الجر (في) مجرداً من يائه ومفتوحاً، وكذا الحرف (قَطُّ) لكن التكرار البارز في النص هو تكرار الفقرة الثانية في الأقفال، وهي فقرة: (افهمني قَطُّ)، وهو تكرار مستجيب لمقصد الشاعر في توخّي حدوث التواصل بينه وبين مخاطبه وحصول الاقتناع ثم القبول، ومثاله، قوله:

(١) - المصدر السابق: ١٠٣-١٠٥.

(٢) - نفسه: ١٠٦، ٢٠٣.

القفل الأول:

اسْمَعْ كَلَاماً مُلْتَقَطُ أَهْنِي قَطُ أَهْنِي قَطُ

القفل الثاني:

اسْمُ الْمَلِيعِ مَا يَخْتَلَطُ أَهْنِي قَطُ أَهْنِي قَطُ

الخرجة:

وَقُلْ هُوَ اللَّهُ فَقَطُ أَهْنِي قَطُ أَهْنِي قَطُ^(١)

إن توظيف الشاعر للتكرار في شعره ينم عن دراية بقيمته الدلالية والغنائية، كما ينم عن إحساسه بما يمكن أن يترتب عنه من رتبة ونمطية قد تجاوزها بما أحدثه في عملية التوظيف من تنوع وتلون، ولعل هذا يبدو جلياً في النموذج الآتي:

النموذج السادس:

هو من نماذجه الشعرية الطويلة، فقد بلغ عدد أقفاله أربعة عشر قفلاً؛ وهو نص فريد في بابه، تعرض فيه لحياة الفقير وشخصيته، وقد أظهر براعة في رسم معالم هذه الشخصية ورفع شأنها عالياً؛ ولكن من خلال تجربته الذاتية مؤكداً في ذلك فطرية هذه الشخصية وأصالتها، وهو المعنى المحور الذي كرره في أقفال النص من بدايته إلى نهايته، يقول:

القفل الأول:

مَطْبُوعٌ مَطْبُوعٌ	إِي وَاللَّهِ مَطْبُوعٌ
مَطْبُوعٌ مَطْبُوعٌ	إِي وَاللَّهِ مَطْبُوعٌ

القفل الثاني:

كَذَا الْمَطْبُوعُ	يَغْجَبُ كُلُّ مَطْبُوعٍ
مَطْبُوعٌ مَطْبُوعٌ	إِي وَاللَّهِ مَطْبُوعٌ

القفل الثالث:

مَنْ لَا هُـ مَطْبُوعٌ	تُرْكُو عِنْدِي مَطْبُوعٌ
------------------------	---------------------------

(١) - المصدر السابق: ١٧٧-١٨٠.

مَطْبُوعٌ مَطْبُوعٌ إِي وَاللَّهِ مَطْبُوعٌ
الخُرْجَةُ:

مَطْبُوعٌ مَطْبُوعٌ مَطْبُوعٌ إِي وَاللَّهِ مَطْبُوعٌ مَطْبُوعٌ
مَطْبُوعٌ مَطْبُوعٌ مَطْبُوعٌ إِي وَاللَّهِ مَطْبُوعٌ مَطْبُوعٌ^(١)

فالقفل يتكرر بنصه في مطلع النص وخرجته، ولكنه يتغير تغيراً جزئياً دائماً في الجزء الأول من الأقفال الوسيطة، وكأنه أدرك بذوقه الفني ما يحدثه التكرار المقطعي النسخي في النص الواحد من رتابة، فأحدث ذلك التغير الطفيف والمتنوع، فأكسب النص بذلك حيوية تبت في السامع شعوراً بالارتياح والانجذاب، وهو هذا يسبق الشعراء المعاصرين إلى هذا الاستخدام المشوق لأساليب التكرار، فهو المجدد بالسبق إلى هذا المجال لا هم^(٢).

كما أن التكرار عنده، بنصه، أو بما يلحقه من تغيير مرتبط بحسه الجمالي، وبإصراره على تأكيد المعنى بحملاً أو مفصلاً بغية الإقناع؛ فالتكرار عنده قصدي ذو بعد غنائي، وموصل لمعنى عميق آمن الشاعر به هو معنى الوحدة الجامعة، وليس كما ذهب إليه أحد الباحثين في تعليقه على ظاهرة التكرار عند الشاعر، في بعض مواضعها، في أننا إذا فتشناها لا نجد وراءها شيئاً من المعنى^(٣).

د- تنالي الأفعال:

للأفعال حضور جليّ في عالم الشّعري، فهي أظهر العناصر اللفظية في معجمه الشعري، وذلك منسجم مع تصوره لطبيعة الحياة القائمة على الحركة والسّفر فهو دائم الجري، على الرغم من أن جريه لم يكن إلاّ إلى ذاته:

كَمَّ لِي كَجَرِي وَكَأَنَّ جَرِيَّيَ لِعَيْنِي^(٤)

(١) - ديوانه: ١٨٥-١٤٠.

(٢) - قضايا الشعر المعاصر: ٢٧٠، ٢٨٥.

(٣) - الخيال والشعر: ٣٧٥.

(٤) - الديوان: ١٣١.

وهو لا يؤمن بالوقوف، لأن الواقف ساكن، والساكن لا يحقق مبتغى ولا يصل إلى نتيجة:

كُلُّ وَأَقْفُ لَسْ، وَاللَّهُ، يَرُزُّ بِحِيلَةٍ^(١)

فالحركة هي مركوب العارف ومطيته إلى محبوبه، والوصول إليه هو غايته التي لا يقنعه غيرها:

كُلُّ عَارِفٌ يَعْرِفُ بِأَنْ لَسْ هُوَ وَأَصْلُ
وَلَا يَقْنَعُ بِأَشْ مَا وَجَدَ عَنْدُو حَاصِلٌ^(٢)

لقد استثمر الشاعر الفعل، بما يدلّ عليه من حركة وزمن وطاقة تصويرية في بنائه الشعري استثماراً يدلّ على معرفة لغوية واسعة وعميقة؛ فهو يرسم لمشهد التحلي هذه الصورة الطبيعية الحية الرّامزة، التي يمثل الفعل أبرز عناصرها، إذ هو الذي يث فيها الحياة، ويبرز حركة الفعل والتفاعل بين السماء الفاعلة والأرض المنفصلة، يقول:

وَأَضَاءَتْ أُنُورَ وَانْهَلْ مُزْنٌ وَفَاحَتْ أَرْهَارٌ^(٣)

ولعلّ أبرز ما يقف عليه القارئ لشعر الشّشتري، بالإضافة إلى ما ذكر أعلاه، هو ظاهرة تتالي الأفعال في نصوصه في مواضع عديدة، ولا يفوتنا أن نشير في هذا المقام إلى أنّ الشّشتري متّبع في هذه الظاهرة وليس مخترعاً؛ فقد سبقه إليها أبو الطيب المتنبي^(٤)، وابن الفارض^(٥)، غير أنّها عنده أوسع استخداماً وأيسر وروداً،

(١) - المصدر السابق: ١٣١.

(٢) - نفسه: ١٣٢.

(٣) - نفسه: ١٣٤.

(٤) - في مثل قوله:

زِدْ هَشْرَ بَشْرٍ تَقْضِلْ أَدْنَ سَرَّ صِلْ

أَوَّلُ أُنْلٍ أَقْطِيعْ أَجْمَلْ عَلَّ سَلَّ أَعْدْ

شرح ديوان المتنبي: ٢١٤.

(٥) - كما في قوله:

غَدَرُوا وَفَوَّاهَ حَرُّوا رَتُّوا لَضَائِي

فَهُمْ هُمُ صَدُّوا دَرُّوا وَصَلُّوا جَفَّوْا

ديوانه: ١١٩.

وأدق تعبيراً عن حاله و شعوره. وهي ترد في شعره في تركيبين: تركيب مؤتلف، وآخر مختلف، فالتركيب المؤتلف هو التركيب الذي تتعاطف فيه أفعال مترادفة أو متقاربة المعاني، أو منسجمة غير متضادة، وهي تراكيب يستعملها الشاعر في التعبير عن تحقق لحظة التحلي، وما يعقبها من فرحة و سعادة غامرتين، فيقول مخاطباً ذاته أو غيره:

تَبْقَى عَلَى اخْتِيَارِكَ إِنْ أَصْنُ طَفَتَكَ ذَائِكَ
فَطِيبْ وَلِذْ وَاطْرَبْ وَلَا تَخَفْ شَتَائِكَ^(١)

ويقول موجهاً:

فَاشْرَبْ وَاطْرَبْ لَا تُكُنْ مِمَّنْ سَهَا عَمَّنْ سَقَى^(٢)
ثُمَّ إِنَّ تَحْقُقَ الْوَحْدَةَ بِالْمَحْبُوبِ وَمَا يَعْقِبُهُ مِنْ اكْتِسَابِ لِلذَّاتِ الْجَدِيدَةِ الْمَثَلَةِ،
هُوَ مَا يَطْمَحُ إِلَيْهِ الشَّاعِرُ وَيَحْقُقُ سَعَادَتَهُ الْمُنْشُودَةَ:

أَنْتَ أَنْتَ أَنْتَ الْحَبِيبُ مَعَ الْمَحْبُوبِ وَوَصَّالُ الْوَصَّالِ
طِيبْ وَعِشْ وَهَيْم وَأَفْرَحْ بَيْنَ ذَا الْوُجُودِ^(٣)
وأما التركيب المختلف فهو التركيب الذي تتعاطف فيه أفعال متضادة، معبرة عن حركة الفعل الصوفي القائم في أساسه على الثنائية الضدية، من موت وحياة، وفرق وجمع، وتحليل وتركيب، ونفي وإثبات، وغير ذلك؛ وهي ترد عنده في صيغة الأمر في سياق مخاطبة الذات أو الآخر؛ فتجربته تتحقق بالسفر الوائس المطمئن الذي ينشد الحياة الحقة، وهي حياة لا تتحقق بدورها إلا بإماتة الذات الحسية ثم إحيائها بخطاب المحبوب:

سَافِرْ وَلَا تُخْزَعْ وَاسْكُنْ إِلَيَّ
وَمُتْ وَعِشْ وَاسْمَعْ كَيْ تَبْقَى حَيًّا^(٤)

(١) - الديوان: ٣٩٧.

(٢) - نفسه: ٥٥.

(٣) - نفسه: ٤٠٠.

(٤) - نفسه: ٢٩٣، ٣٠١.

ويعرسم الشاعر حركة الصوفي المتجاذبة والمتجاوزة لمفاوز الذات وعقبائها؛ فهي حركة دؤوب يهون فيها في سبيل الوصول إلى المحبوب كل شيء، ويضحى فيها بكل شيء، وهي لا تتوقف ولا ينعم فيها باستقرار أو هناء إلا عند الوصول وتحقق الوحدة:

قال لي اهنأ شوي إذا حَقَّقْتَ نَحْمَقْ وَتَشُقُّ الْقُبِّي
 امشي رَكْبْ وَحَلِّلْ وانف واثبت وحي
 واذْ كُلِّكَ وَبَعْضُكَ لِمَنْ تلتجى
 وإذا رأيتَ دِيرَكَ ينطرب للمحي
 ورَجَعْ لَكَ مُرِّي ارتجى السُّكْنَى عِنْدِي قَدْ تَرَكْتُ الْكُرِّي^(١)

ولعل أبرز مثال يعكس هذا التوظيف في التعبير عن حركية فعلية متجاذبة

ومتصارعة ومتجاوزة ثم واصلة هو المثال الآتي، وهو قوله:

اجْمَعْ وَفَرِّقْ واجتمع
 واحيا ومُتْ خَلِّ الْجَزَعْ
 واخْلَعْ عِذَارَكَ وانطبع
 وكُنْ بَحَالِي فِي اضْطِباح
 واسْكُرْ وَسَلِّمْ لِلصَّحَاخ
 فإِنْ شَعَرْتَ بِالْوُجُودِ
 هَوِّ دَسْ وَلَازِمِ الْجُحُودِ
 واضرب بِتُرْسُكَ لِلْقُعُودِ
 وانفِي وانفِي وانفِست
 سَتَحْيَا إِنْ مُتْ
 واشططْ واشططْ واشططْ
 كَمَا تَرَانِي
 فَهُمُ أَوَانِي
 قَدْ لَاحَ فِي ذَاتِكَ
 فَذَلِكَ صَفَاتُكَ
 وَالْقِي عَصَاكَ^(٢)

وفيه تضامات الأفعال وتعاطفت على تضادها راسمة طريق الصوفي، منطلقا

ومسارا ووصولا، وهو تشكيل يعكس مهارة الشاعر الفنية وسعة معجمه الشعري.

(١) - المصدر السابق: ٢٩٢.

(٢) - نفسه: ٢٦٥.

لقد ركز الفلاسفة والنقاد، قدماء ومحدثين، عربا وغربيين، هلى خاصية الإيقاع في الشعر وجعلوها الأساس في الجمالية الشعرية، وألها الباعثة على الانجذاب والإحساس بالمتعة، وإن لم تكن كافية بمفردها في تمييز الشعر من غيره. فقد أشار أرسطو إلى أن الدافع إلى الشعر يقف وراءه غريزتان "أولاهما: غريزة المحاكاة والثانية: غريزة اللحن والإيقاع"^(١)، وذلك لما لمسه من مشاهمة بين الصنعتين تقوم على التناسب في تنابع الحركات والسكنات، وانتظامها على نحو متكامل؛ والتناسب والتكامل بين الأصوات المجردة في الإيقاع الموسيقي وأصوات حروف الألفاظ في الشعر هو أساس التشكيل الجمالي في كليهما، وهو عنصر التقاطع بين الفنين مع استقلال كل منهما بما يميزه من غيره^(٢).

وقد اتكأ الفارابي على قول أرسطو، فقال: "قوام الشعر وجوهره أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسماً بأجزاء ينطق بها في أزمنة متساوية"^(٣). كما اتكأ ابن سينا على كليهما في تعريفه للشعر، فقال: "إن الشعر هو كلام مخيل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفاً من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر"^(٤).

وقال الجاحظ: "إن وزن الشعر من جنس وزن الغناء"^(٥)، وقال ابن فارس: "إن أهل العروض مجمعون على أنه لا فرق بين صناعة العروض وصناعة الإيقاع، إلا أن صناعة الإيقاع تقسم الزمان بالنغم، وصناعة العروض تقسم الزمان بالحروف"^(٦).

(١) - فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي: ١٣، وموسيقى الشعر لإبراهيم أنيس: ١٩.

(٢) - مفهوم الشعر لمحمد جابر أحمد عصفور: ٣٧٤-٣٧٥.

(٣) - نفسه: ٣٦٧.

(٤) - فن الشعر لابن سينا: ٢٣.

(٥) - رسائل الجاحظ في ٢: ١٦٠، ومفهوم الشعر: ٣٦٩.

(٦) - الصاحبي: ٢٣٠، ومفهوم الشعر: ٣٦٩-٣٧٠.

وقد أشار إلى هذه الصلة الوثيقة بين الشعر والموسيقى غير هؤلاء، إلا أن الناقد المتميز والمتفرد ببحثه النوعي في هذا المجال هو حازم القرطاجني الذي استثمر ثقافته اللغوية والنقدية والفلسفية فحقق نجاحاً، "يدعو إلى الانتباه، لما فيه من جدة، ولما فيه من مخالفة للعروضيين"^(١).

وقد نظر النقاد العرب القدماء إلى مظاهر التشكيل الإيقاعي في الشعر فحصروها في الوزن، وهو العنصر الأساس في الصناعة الشعرية، ثم القافية، ثم ما يصاحبهما من حسن تأليف محقق للتناسب بين عناصر البنية الشعرية؛ وقد فصلوا الكلام في ذلك ودققوه معتمدين جهد الخليل بن أحمد الفراهيدي أساساً مقيساً عليه؛ فقدمه بن جعفر عرّف الشعر قائلاً: "إنّه قول موزون مقفّى يدل على معنى"^(٢) وأنّ الشعر هو الائتلاف بين عناصره المكونة له، وهي اللفظ والوزن والقافية والمعنى. والشعر عنده صناعة لها طرفان: غاية الجودة وغاية الرداءة، ثم نعت هذه العناصر نعوتاً تصبّ جميعها في ما ينبغي أن يتوفر في الشعر من تلاؤم وانسجام، فالألفاظ ينبغي أن تكون "سلسة سهلة مخارج الحروف من مواضعها، عليها رونق الفصاحة"^(٣)، والوزن ينبغي أن يكون: "سهل العروض" وأن تكون القافية: "عذبة الحرف، سلسة المخرج"، وأما المعنى فينبغي "أن يكون موجهها للغرض المقصود، غير عادل عن الأمر المطلوب"^(٤).

وقد ارتبط الشعر لما فيه من غنى موسيقي بالحداء ثم بالإنشاد بالغناء منذ الجاهلية، فكان الشاعر يتغنّى بشعره أو يتغنّى بشعره غيره، بآلة أو دونها، فقد أخبر أبو الفرج الأصفهاني أن مُهلها غنّى بعض شعره، وأن السُّليك بن السلّكة وعلقمة بن عبدة الفحل قد تغنّيا ببعض أشعارهما، وأن الأعشى كان يوقع شعره على آلة الصنج^(٥).

(١) - مفهوم الشعر: ٣٧٠ وما بعدها.

(٢) - نقد الشعر: ١٧ وما بعدها، وشكل القصيدة لجودت فخر الدين: ١٢٤ وما بعدها.

(٣) - نقد الشعر: ٢٨، ٥١، ٥٨.

(٤) - نفسه: ٢٨، ٥١، ٥٨.

(٥) - ينظر: الأغاني للأصفهاني: ٥ : ١٨، ١٣٤ و ٩ : ١٠٨ والمصر الجاهلي لشوقي

ضيف ١٩٠-١٩٤، وموسيقى الشعر: ١٧٩-١٨١.

وكان حسان بن ثابت حريصاً على خاصة الغنائية في شعره، و لا هراية في ذلك فهو القائل:

تَعَنَّ بِالشَّعْرِ إِمَّا كُنْتَ قَائِلُهُ إِنَّ الْغَنَاءَ لَهَذَا الشَّعْرِ مِضْمَارٌ^(١)
وهي الخاصة التي نجدُها حاضرة في شعر جرير^(٢)، والبحري^(٣)، وابن عبد ربّه، وابن زيدون، وهي أشد بروزاً في ما استحدثه الأندلسيون من موشحات وأزجال تغنوا بها في جلسات أنسهم وأفراحهم، واقتضتها بما فيها من تنوع في أوزانها و قوافيها، طبيعة التطور الحضاري الحاصل في المجتمع الأندلسي في العصر الوسيط. وقد تنبه لهذه الخاصة في الشعر النقاد الغربيون المعاصرون، فالشعر في نظر جان كوهين يقوم على "المشاهات الصوتية"،^(٤) ويرى بيار جيرو أن الشاعر: "يفني ليعبر عن فكرته بمقدار ما هو يعبر ليفني"^(٥).

وأما الشّشّري فقد ارتبط الشعر عنده بالغناء والإنشاد، منذ لحظة تحوله إلى التصوف على الطريقة السبعينية، ولعل سر الإقبال على أشعاره بعامّة وموشحاته وأزجاله بخاصّة، إنّما يرجع إلى ما في تلك الأشعار من غنى موسيقي وتنوع إيقاعي استهوى الكثيرين من عامة المتصوفة، فرددوها وطربوا لسماعها ورقصوا على إيقاعها، دون الوقوف على معانيها أحياناً. وهو ما استملحه حازم القرطاجني في شعره وشعر الأندلسيين، عاداً إياه من التحديد المحمود في لموسيقى الشعرية، وإن خالفه في مذهبه الصوفي القائم على الوحدة المطلقة^(٦).

١- البيت منسوب إليه، غير أنني لم أجده في ديوانه.

٢- تاريخ الأدب العربي، لعمر فروخ، ١: ٦٦٥.

٣- نفسه: ٢: ٣٥٩.

٤- Structure du langage poétique. Jean Cohen, p: ١٢١.

٥- Essai de stylistique. Pierre Giraud, p: ٢١٩.

٦- وذلك في قوله في المقصورة:

فَالسَّرُّ مَا بَيْنَ وَجُودَتَيْنِ وَمَنْ ظَنَّ الْوُجُودَ وَاجِداً فَقَدْ سَهَا

(ينظر: منهاج البلاغة: ٢٤١، وقصائد ومقطعات: ٧٠).

وقد حرص الشَّشْثري على الغنائية في شعره، من خلال انتقائه الألفاظ الرقيقة الدالة، واحتذائه نماذج الشعر الغنائي الفصيحة والعامية^(١)، وتوظيفه للتكرار بأنواعه، وكذلك من خلال ما اصططنعه من أوزان وقواف تفنن في إيرادها على نحو يدل على براعة فنية واضحة.

١- الوزن:

أجمع النقاد على جوهرية الوزن في الصناعة الشعرية، وعدوه الفارق الأبرز بين الشعر والنثر؛ فهو أعظم أركان حدَّ الشعر، وأولاها به خصوصية^(٢). وهو يتشكل من انتظام ألفاظ فيما بينها، قد تناسبت أصوات حروفها، وتالت مقاطعها وتعاقبت الحركات فيها والسكنات وفق أزمنة في النطق متساوية^(٣).

وقد استقرأ الخليل بن أحمد الفراهيدي أعاريض الشعر العربي المستعملة فوجدها خمسة عشر عروضاً، ثم جاء الأخفش من بعده فأضاف بحراً آخر سماه المتدارك فأضحت أبحر الشعر المعتمدة في الصناعة الشعرية ستة عشرة بحراً، وأما ما عداها فقد عد في باب الشاذ أو المهمل^(٤)، وهو الباب الذي ولجّه الأندلسيون في صناعة الموشحات بحثاً عن التنويع.

إنَّ استقراء الأوزان في شعر الشَّشْثري يخلص بنا إلى جملة من الملاحظات نسجلها على النحو الآتي:

* إن الأوزان المستعملة في شعره الفصيح هي الأوزان الخليلية وإن لم يستعملها كلها، إذ تغيب عنده ستة أبحر هي: الرجز والمزج والمضارع والمتدارك والمقتضب والمديد. وأما البحور المستعملة فترد عنده بنسب متفاوتة، يتصدرها

(١)- إن الاطلاع على أسلوبه الشعري وعلى مخرجاته المستعارة يقفنا على ذوقه الانتقائي وعلى إحساسه الرهيف وأذنه الموسيقية، وهي قدرات أسعفته في تكوين شخصيته الفنية المستقلة المرتكزة على التعبير عن المعاني العميقة بالألفاظ الرشيقة المرقصة.

(٢)- العمدة لابن رشيق: ١: ١٣٤.

(٣)- موسيقى الشعر: ٢٧، ومفهوم الشعر: ٣٦٨.

(٤)- العمدة لابن رشيق، ١: ١٣٥.

البحر الطويل بثماني مرات، يليه مجزوء كل من بحري المنسرح والرمل بست مرات، والبسيط والكامل والخفيف بأربع مرات لكل منها، والوافر بثلاث مرات، ومجزوء السريع بثلاث مرات، ويرد كل من بحر المجتث وبحر المتقارب مرة واحدة.

* إن الأوزان المستعملة في موشحاته وأزجاله جاءت على أشطار الأشعار في الغالب، وهو الشرط الفني الذي كانت الموشحات تنسج عى أساسه، كما أشار ابن بسام^(١)، غير أن هذه الأوزان نادرا ما ترد عنده تامة، فهي إما مجزوءة أو منهوكة أو مخففة بأنواع الزحاف توخيا للخفة، كما ترد فقر أجزاء أقفال بعض موشحاته وأزجاله وأبياتها متفاوتة من حيث طولها وقصرها، فقد يجعل الفقر الأول أطول، والأواخر أقصر أو العكس، كما في قوله:

لَقَدْ أَنَا شَيْءٌ عَجِيبٌ لِمَنْ رَأَى نِيَّيْ^(٢)
وقوله:

حَيْبٌ قَلْبِي هُـ الْحَيْبُ بَعِيثُ^(٣)

* وما نلاحظه، كذلك، هو أن أغلب نصوصه جاءت موحدة الوزن بين الأقفال والأبيات، خلافا لما التزمه الوشاحون من تنويع في ذلك، وهو ما يتسق ومذهبه في الوحدة. وإذا حاولنا تلمس أوزانه الشعرية بالرجوع إلى أصولها الخليلية فإن أول ما نقف عليه في هذا المجال هو ورود أوزان بعينها أكثر من غيرها، فمثلا وزن (فاعلاتن فعولن)، وهو مشطور الخفيف المجزوء ورد ثمان عشرة مرة، وورد وزن الرجز مشطورا ومشطورا مجزوءا ثلاثا وعشرين مرة. والرمل مشطورا ومشطورا مجزوءا إحدى عشرة مرة، ومشطور المجتث المجزوء خمس مرات، ومشطور المنسرح المجزوء خمس مرات، ومشطور السريع خمس مرات، ولكن في صورته المخففة التي أشار حازم القرطاجني إلى أن الأندلسيين اخترعوها ومالوا

(١) - الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة ١/١: ٤٦٩.

(٢) - الديوان: ٢٦٧، ١٣٥، ١٣٧ وغيرها.

(٣) - نفسه: ٢٥٨.

إليها^(١). وهي عند الشَّشْتري أكثر خفة إذ ترد عنده على هذا النحو: (مستفعلن فعلن فعلن). غير أنَّ هنالك نصوصا يصعب الاهتداء فيها إلى وزن بعينه؛ فهي من النوع الذي قال فيه ابن سناء، إنه لا يستقيم الوزن فيه إلا بالتلحين^(٢).

والواقع أنَّ المرجعية الإيقاعية المستجيبة لانفعالات الشاعر تعد أساسا مهماً في شعره، بل إنها قد تدفعنا إلى الزعم بأنه كان يبني شعره في الموشحات والأزجال على أساس التفعيلة، لا على أساس بحر بعينه، وإن وافق شعره ذلك، فالوزن الشعري عنده يخضع للإيقاع الموسيقي، وفي خضمه تنسجم إيقاعات الدف والصَّوت والجسد، بصورة تعزز فكرة الوحدة المنشودة لديه.

٢- القافية:

لقد عني النقاد القدماء بالقافية عنايتهم بعناصر الشعر الآخر، فجعلوها عنصرا أساسا في الشعر، لا يكمل الوزن فيه إلا بها، فعرفوها وحددوا حروفها وحركاتها ومساوئها، غير أنهم وإن اختلفوا في حدِّها، فقد اتفقوا على قيمتها الموسيقية^(٣).

فالقوافي، كما قال حازم القرطاجني: "حوافر الشعر، عليها جريانه واطراده وهي موافقه، فإن صحَّت استقامت جريته وحسنت موافقه ونهاياته"^(٤). وهي بالفواصل الموسيقية أشبه "بتوقع السامع ترددها ويستمتع بمثل هذا التردُّد الذي بطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة"^(٥). وهي بمعنى آخر "ثبات يتكرر، وفي هذا يكمل دورها الإيقاعي المنظم، فالقافية أداة تعيد الإيقاع الأصلي للوزن، ذلك الإيقاع الذي يفترض ثباته كجزء من الشكل الشعري"^(٦).

(١) - منهاج البلاغ: ٢٤١.

(٢) - دار الطراز: ٥٠.

(٣) - ينظر: العمدة: ١: ١٥١-١٧٢.

(٤) - منهاج البلاغ: ٢٧١.

(٥) - موسيقى الشعر: ٢٧٣.

(٦) - موسيقى الشعر العربي لشكري عياد: ٩٨.

وقد نظر الغربيون إلى القافية من حيث قيمتها الإيقاعية فأروها العنصر المنظم لأبيات القصيدة، وشبهها أحدهم "بمطرقة الآلة التي تصكّ النقود، ترتفع وتمببط في أزمنة متساوية، وكلّما هبطت دفعت البيت فأضفت عليه صورها النهائية، ولولا القافية لكان ترجرج مدة المقاطع سبيلا إلى ترجرج البيت نفسه"^(١). كما أنّ للقافية، بالإضافة إلى قيمها الموسيقية، قيمة معنوية، وهي "بذلك عميقة التشابك مع السمة العامة للعمل الشعري"^(٢). ويعد حازم القرطاجني أوسع النقاد القدماء حديثا عن القافية، من حيث قيمتها الموسيقية والمعنوية، وأنضجهم فكرة في هذا المجال؛ فقد وجه الأنظار إلى تأثيرها في النفوس، ودلّ على الطريقة التي تحقق ذلك، فقال: "...ففي المقاطع التي هي أواخر القصائد، يجب أن يكون ما وقع فيها من الكلام كأحسن ما اندرج في حشو القصيدة، وأن يُتحرز فيها من قطع الكلام على لفظ كرية أو معنى منفّر للنفس عما قصدت إِمالتها إليه أو مُعِيل لها إلى ما قصدت تنفيرها عنه"^(٣).

ولكن ماذا عن القافية في شعر الشّشتري؟ إن الحديث عن القافية في شعر الشّشتري، بالنظر إلى تعريفاتها المختلفة، سوف يطول ويتشعب لكثرتها وتنوعها عنده، ولذلك، فإن الحديث هنا سيقصر على التعريف الذي يجعل القافية معادلة لحرف الرّوي^(٤)، الذي تفتنّ الشاعر في إirاده وتنويعه بما يخدم البعد الإيقاعي في نصوصه المرتكزة على الفناء والإنشاد أساسا.

إنّ أول أمر يمكن ملاحظته وتسجيله في هذا المجال، هو: غلبة القوافي المقيدة على القوافي المطلقة في شعره التوشيجي والزجلي بخلاف شعره الفصيح، ولعله قد مال إليها لما لمسه في استعمالها من يسر وتلقائية غنائية؛ فهي في "نظر

(١) - مسائل في فلسفة الفن المعاصرة، لجان ماري جويو: ١٤٦.

(٢) - نظرية الأدب لأوسين وارن ورينيه ويليك: ٢٠٨.

(٣) - منهاج البلغاء: ٢٨٥.

(٤) - وهو تعريف قُطْرُب وأبي العباس ثعلب (ينظر كتاب الشعر لجمل سلطان: ٩٣).

الملحّن أطوع وأيسر في تلحين أبياتها^(١)، وذلك على الرغم من قلة وجودها في الشعر العربي. كما يحسن التنبيه إلى أن هذا الإحصاء متعلق بقوافي الأقفال في موشحاته وأزجاله باعتبارها الأساس الثابت في النص وزنا وقافية، وأمّا الأبيات فقد تنوعت فيها القافية وتعددت، على نحو يتسع على الحصر في مثل هذا البحث.

وقد تبين من خلال إحصاء أحرف الروي في شعره، بهذا الشرط، أنه قد مال في استعماله إلى حروف معينة فأكثر منها واستعمل حروفا أخرى بعدد أقل، وأهمل حروفا أخرى؛ فمن الحروف المستعملة بكثرة: النون واللام والراء والياء والباء والتاء والميم، ثم الدال والعين والكاف، ومن الحروف المستعملة بعدد أقل: الحاء والسين والشين، والطاء والفاء والقاف والجيم والهاء.

فأمّا النون فقد وردت مكسورة ومضمومة ومفتوحة وساكنة خمسا وعشرين مرة، مع غلبة حركة الكسر على غيرها من الحركات. وأما الراء فقد وردت ساكنة و مكسورة ومضمومة ومفتوحة ممدودة خمسا وعشرين مرة كذلك، مع غلبة حركتي الكسر والسكون على الحركتين الآخرين.

وأما الياء، فقد وردت ساكنة ومفتوحة ممدودة، مشددة ومخففة، عشرين مرة مع غلبة حركة السكون على حركة الفتح.

وأما اللام، فقد وردت مكسورة وساكنة ومضمومة، ومفتوحة ممدودة خمسا وعشرين مرة، مع غلبة حركة السكون ثم الفتح على الحركتين الآخرين. كما وردت التاء مضمومة وساكنة ومكسورة تسع مرات، مع ظهور التاء المكسورة على غيرها.

وقد وردت (الباء) مكسورة ومضمومة وساكنة اثني عشرة مرة، مع ظهور حركتي الكسر والسكون على حركة الضم.

(١) - موسيقى الشعر: ٢٨٩.

كما وردت (الميم) ساكنة و مضمومة ومكسورة عشر مرات، مع غلبة حركة السكون على غيرها من الحركات.

ووردت الحروف الأخرى على نحو أقل، وبصورة متفاوتة، كما هو مبين في الجدول أدناه:

جدول إحصائي لحروف الروي وحركاتها في شعر الششتري

المجموع	حركات الروي				الروي
	ـ	ـ	ـ	ـ	
٠١				٠١	الهمزة
١٢	٠٠	٠٥	٠٢	٠٥	الباء
٠٩	٠٠	٠٣	٠٢	٠٤	التاء
٠٢	٠٠	٠٠	٠٠	٠٢	الجيم
٠٤	٠١	٠٢	٠٠	٠١	الحاء
٠٥	٠١	٠١	٠٠	٠٣	الدال
٢٥	٠٥	٠٨	٠١	١١	الراء
٠٢	٠٠	٠١	٠١	٠٠	السين
٠١	٠٠	٠١	٠٠	٠٠	الشين
١٢	٠١	٠١	٠٠	٠٠	الطاء
٠٥	٠٠	٠٤	٠٠	٠١	العين
٠١	٠٠	٠١	٠٠	٠٠	الفاء
٠٤	٠٢	٠٢	٠٠	٠٠	القاف
٠٦	٠١	٠٥	٠٠	٠٠	الكاف
١٥	٠٥	٠٥	٠١	٠٤	اللام
١٠	٠٠	٠٧	٠٢	٠١	الميم
٢٥	٠٤	٠٢	٠٣	١٦	النون
٠٥	٠٠	٠١	٠٢	٠٢	الهاء
٠١	٠١	٠٠	٠٠	٠٠	الواو
٢٠	٠٧	١٣	٠٠	٠٠	الياء

فإذا نظرنا إلى الجدول أعلاه، تبين لنا أن الحروف الشائعة الاستعمال عنده هي الراء والنون والياء واللام والباء والميم والتاء، ثم الكاف والdal والعين والهاء، وأما غيرها فقد ندر استعماله لها بصورة واضحة.

إنَّ الأحرف الأكثر شيوعاً لديه، هي الراء والنون واللام، وهي أصوات الذلاقة التي تشترك في الوضوح الصوتي وقرب المخرج^(١). ولعلنا لو بحثنا عن البواعث في هذا الاستعمال، لألفينا الباعث الإيقاعي أقواها حضوراً، فبالإضافة إلى سهولة هذه الأحرف من حيث نطقها، فإن لبعضها صدى صوتياً، استثمره الشاعر ألماً استثماراً في بناء نصوصه غنائياً؛ فالراء صوت مكرر ورد في نصوصه مرققا على الغالب^(٢). والنون، بغنتها الناتجة عن إدغامها الجزئي في غيرها من الأصوات المجاورة، أو إدغامها الكلي في مثلها، ذات نغمة موسيقية محبة. والنون المكسورة إذا تتبعنا حالاتها عنده، وجدنا أكثرها إما نون وقاية متبوعة بياء المتكلم كما في قوله: (هيمني، ويعذلوني، ويفهمني...) أو نونا أصلية، لكنها متلوة بياء النسبة، كقوله: (عيني، ديني...). ونونا تسبق الياء المتصلة بمن أو عن، كقوله: (مَنِي، عَنِي...) وهي قافية تدل على معنى ذي صلة بذات الشاعر، تلك الذات التي جعلها محورا يدور حوله دور الرحى. وهي الدلالة ذاتها التي وجدناها في صوت الياء الساكنة المحيل إلى الذات برجعته ودوريته فأكثر منه.

ثمَّ إنَّ تتبُّع حالات توظيف حروف الروي في نصوصه الشعرية، يكشف لنا براعة الشاعر وتفننه في استثمار أصوات الحروف، على نحو أضحي فيه أنموذجا يحتذى في زمانه وبعده، وهو توظيف يقفنا على الحالات الآتية إجمالاً:

١- قفل بسيط، سواء تألف من فقرتين أم أكثر، وفيه لا نجد الروي الموحد إلا في آخر الفقرة الأخيرة، مثاله، قوله:

(١)- ينظر: الأصوات اللغوية لإبراهيم أنيس: ٦٣-٦٤.

(٢)- وهي صفة الراء عندما تكون مكسورة أو ساكنة في الغالب، وهي أغلب حالاتها وروداً في شعره (ينظر الجدول أعلاه).

أَكْبَرُ مَصْنَعِي الْبُعْدُ عَنْكَ يَا ابْنِي
سَأَيْتُ قَسَارِي^(١) وَجِئْتُ حَصَلَ لِي قُرْبَكَ

٢- قفل مصرع الفقر، كقوله:

مُقَلِّبِي بُبْدِي مَا أَخْفَيْتُ مِنْ وَجْدِي^(٢)
وقوله:

اسْمَعْ كَلَاماً مُلْتَقَطُ أَهْمَنِي قَطُ أَهْمَنِي قَطُ^(٣)
وقوله:

لِلصُّبْحِ قَدْ أَسْفَرُ لِمَنْ بَصُرُ
ابْحَثْ وَكُنْ مِمَّنْ يَعُثُرُ فَأَنْتَ أَكْبَرُ^(٤)

٣- قفل موحد الروي في فقرة ولكن بحركة مختلفة، كقوله:

لَوْ كُنْتُ ذَا أَصَالٍ أَبْصَرْتُ لِلْعُلَا
ثُوراً بِلا مِثَالٍ وَإِنْ تَمَثَّلَا^(٥)

٤- قفل بفقرتين موحدتي الروي وذيل بقافية مغايرة، كما في قوله:

إِنْ حُجِبْتُ عَنْ ذَاتِي بِالطَّيْنِ فَالْغَنَى عَنِ الْفَقْرِ يُدْنِينِي إِلَيَّ عِنْدِي^(٦)

٥- قفل من ثلاث فقر، اتحدت القافية في الأولى والثالثة، واختلفت في

الثانية، كما في قوله:

تُهْدِي مَنْ قَصَدَ إِلَى رُؤْيَةِ الْبَارِي الْفَرْدِ الصَّمَدِ^(٧)

(١)- الديوان: ٩٩.

(٢)- نفسه: ١٢٨.

(٣)- نفسه: ١٧٧.

(٤)- نفسه: ١٣٧.

(٥)- نفسه: ٢٢٢.

(٦)- نفسه: ١٢٩.

(٧)- نفسه: ١٢٧.

٦- قفل مؤلف من أربع فقر، اتحدت القافية في الفقرات الأولى والثانية والرابعة، واختلفت في الثالثة، كما في قوله:

لَا تَرِذْهُمْ يَا يَبْنَـٰثَ لَا تَرِذْهُمْ يَا يَبْنَـٰثَ
قَدْ بَلَغْتَ مَقْصُودِي الْحَيِّبُ رَأَيْتَ^(١)

٧- قفل مؤلف من أربع فقر، اتحدت القافية في الفقرتين الأولى والثالثة، واختلفت في الثانية والرابعة، في مثل قوله:

لَوْ نَكُنْ ذَا عَقْلٍ فِي النَّاسِ كَانُ نَكُونُ عَقْلِي مَلَكُورَ
مَوْلَاتِي لَعَبْتُ بِأَحْسَنِ مَن قَوَى شَيْءٌ يَعْصِي سَتُورَ^(٢)

٨- قفل مؤلف من أربع فقر، اتحدت القافية في الفقرتين الأولى والرابعة، وتنوعت في الثانية والثالثة، كقوله:

حُبُّ رَسُولِ اللَّهِ دِينِي لِمَ لَا وَقَدْ جَلَا
غَيَاهِيبُ الشُّكِّ بِالْيَقِينِ^(٣)

٩- قفل من أربع فقر مختلفة القافية، غير أنها تتكرر في الفقرتين الثانية والرابعة، وتنوع في الأولى والثانية، كما في قوله:

لِذَا الْحُبِّ عِنْدِي مَقَامٌ عَظِيمٌ
وَأَنَّهُ كُلُّهُ لِمَن لُّو صَبْرَ^(٤)

١٠- قفل من أربع فقر اتحدت القافية في الفقرتين الثانية والرابعة، وتناوبت السين والصاد لاتحادهما في المخرج والصفة في الفقرتين الأولى والثالثة، كقوله:

سَقَانِي حَبِّي بِكُيُوسٍ مِّنْ خَمْرِهِ لَمْ تُنْعَصِرْ

(١)- المصدر السابق: ١٠٦.

(٢)- نفسه: ١٠٩.

(٣)- نفسه: ٢٥٠.

(٤)- نفسه: ٢٣٤.

مِنْهَا شَرَابُ أَهْلِ الْخُلُوصِ وَكُلُّ شَيْءٍ فِيهَا ظَهَرَ^(١)

١١- قفل مؤلف من خمس فقر، اتحدت قوافي فقراته الأولى والثانية والثالثة

غير أنها متغيرة، واتحدت في الفقرتين الرابعة والخامسة بروي مغاير وثابت، وهو تنوع ينضاف إلى تنوع القوافي في الأبيات، ليمرر تفنن الشاعر في توظيف أصوات حروف الروي توظيفا إيقاعيا معبرا عن تجربته الصوفية، يقول:

فَهِيَ أَنَا عَنْ حَقِيقٍ بِلا خَلِيلٍ أَوْ رَفِيقٍ فَافْهَمْ كَلَاماً رَفِيقُ

يَا نَاطِرِي مِنْ خَارِجِي إِلَيَّا جِي وَأُنْدَرِجِي^(٢)

وهذا النوع من الأقفال يتكرر عنده في نصوص غير هذه، في أشكال

بسيطة ومعقدة، وهي تعكس بوضوح مهارة الشَّعْثَرِي في الصنعة الشعرية المرتكزة عنده في بنائها التشكيلي على نوعية الأداء الإيقاعي والانسجام الموسيقي^(٣).

١٢- نص تألف قفله الأول من فقرتين مصرعتين مكررتين، غير أن ما

يلفت النظر إلى النص هو ذلك المقطع الذي أورده الشاعر بعد كل بيت، وهو مؤلف من أربع فقر، تتحد الثلاث الأول في الوزن والروي، وأما الفقرة الرابعة، فقد وردت على شاكلة فقرتي القفل وزنا وقافية، والنص يعكس ميل الشاعر إلى التنويع في تشكيل نصوصه وقوافيها، يقول:

قَدْ ظَهَرْتُ فِي مِرَاتِي عِنْدَ رَمِيٍّ لِلْعِيسَانِي

لَمْ أَجِدْ بُدًّا مِنْ بُدِّي

قَدْ أَتَيْتُ لِي مِنْ عِنْدِي

فَوْقَ مَسْنِيٍّ وَهُمْ الْبُعْدُ

حَبَّرَ مَوْجُودٌ عَابِدٌ مَعْبُودٌ

لَيْسَ بِالْمَفْقُودِ وَبِمَخْشُوعٍ هُوَ إِنْشَانِي

(١)- نفسه: ١٣٩.

(٢)- المصدر السابق: ٢٨٥.

(٣)- نفسه: ٣١٢١-٣٢٧.

قَدْ ظَهَرْتُ فِي مِرَاتِي عِنْدَ رَمِيِي لِلْمِنْسَاتِي

مَا أَنَا وَمَا أَسْمَائِي

كُلُّهُنَّ مِنْ أَلْبَائِي

ظَاهِرٌ فِي كُنْهِ الْمَاءِ

بِشُعُورٍ مُسَا أَوْهَمَ الْوَهْمَا

مُخْبِرٌ عَنِ مَا قَدْ رَأَى مِنْ مَعْرُوضَاتِي

قَدْ ظَهَرْتُ فِي مِرَاتِي عِنْدَ رَمِيِي لِلْمِنْسَاةِ

عَجَبِي وَمَنْيَ أَعْجَب

حَاصِلِي مِنْ حَيْثُ أَطْلُب

وَاجِبِي مِنْ حَيْثُ أَسْلُب

ظَاهِرٌ بِطَاطِن رَاحِلٌ قَطَاطِن

كَكَائِنٍ بِكَائِن لَيْسَ إِلَّا مَعْلُومَاتِي

قَدْ ظَهَرْتُ فِي مِرَاتِي عِنْدَ رَمِيِي لِلْمِنْسَاةِ^(١)

١٣- غير أن النموذج الأكثر وروداً في ديوان الشاعر هو ذلك الذي يكون القفل فيه مولفاً من أربع فقر، تتحد الفقرتان الأولى والثالثة في قافية، والثانية والرابعة في فقرة مغايرة، وأما الأبيات فيه فيتألف كل منها من ست فقر، تتحد الفقرات الأولى والثالثة والخامسة في قافية، والثانية والرابعة والسادسة في قافية مغايرة، ثم يتكرر القفل بفقره وزنا وقوافي، وأما الأبيات فتتكرر بفقرها ووزنها دون قوافيها، فهي تتنوع ونادراً ما تتفق عنده في النصّ الواحد. وقد نظم في هذا النموذج من قبله الشاعر الأندلسي ابن سهل الإشبيلي (ت. ٦٤٩هـ)^(٢)، وعارضه

(١)- المصدر السابق: ١١٧.

(٢)- في قوله:

قَلْبٌ صَبَّ حَلَّةً عَنْ مَكْنَسٍ
لَمَبَّتْ رِيحُ الصَّبَا بِالْقَبَسِ

هَلْ دَرَى ظَنِّي الْجَمَى أَنْ قَدْ حَمَى
فَهُوَ فِي حَرٍّ وَخَفَقٍ مِثْلَمَا

فيه في القرن الثامن لسان الدين بن الخطيب (ت. ٧٧٦هـ)^(١)، غير أن نصوص
الشَّشْتري في هذا المنوال أبسط نسجا وأخفَّ إيقاعا في موشحاته وأزجاله على
السَّوَاء، ومن ذلك قوله:

مَعْنَى الْوُجُودِ قَدْ لَاحَ	بِـلَا مَـلَامَـ
عَلَى الَّذِي قَدْ بَاخَ	مِـنَ الْعَرَامِ
بِذَا الْعَرَامِ قَدْ بَاخَ	مَعْنَى الْهَوَى
وَمَنْ مَلَا الْأَقْدَاخَ	مِـنَ الْحَوَى
سَكِرَ بِشَرْبِ الرَّاحِ	وَأَفْنَى السُّوَى
قَدْ لَاحَ بِالْأَضْبَاخِ	بِـيَادِي الْعَرَامِ
فَخَرُّ سَنَا الْأَضْبَاخِ	مَحَا الظُّلَامَ
لَيْلَى الْمُنَى تُجَلِّى	فَمَنْ لَهَا
نَظَرَ وَقَلْبُو أَخْلَى	وَلَهَا بِهَا
حَتَّى يَرَى لَيْلَى	يَنْظُرُ لَهَا
لَدَيْهَا وَالْأَشْبَاخِ	صَارَتْ غَمَامَ
قَيْسٍ مَا صَرَخَ	وَفِيهَا هَامَ ^(٢)

ولعلَّ أبرز ظاهرة فنية في هذا المجال، هي اللازمة، ذات الصلة بنظام
التكرار والقوافي، وهي "التجديد الكبير الذي أدخله الشَّشْتري في الموشحات
والأزجال"^(٣).

(١) - وذلك بقوله:

جَادَكَ الْغَيْثُ إِذَا الْغَيْثُ مَمَى	بَا زَمَانَ الْوَصْلِ بِالْأَيْدِي
لَمْ يَكُنْ وَصْلُكَ إِلَّا حُلْمًا	فِي الْكَرَى أَوْ خِلْسَةَ الْمُعْتَلِسِ

فن التوشيح: ٢١٠.

(٢) - ديوانه: ٢٣٢.

(٣) - الخيال والشعر: ٣٥٠.

وإذا أضفنا إلى هذا التجديد تفنن الشاعر في التقطيع والتقفية، تبين لنا بوضوح جهده المثمر في تشكيل البنية الإيقاعية في شعره على نحو أضحى فيه قدوة متبعة^(١)

و- التصوير ورسم الشخصية:

لقد حرص الششتري على جذب قارئه إليه بما أودعه في نصه الشعري من ألفاظ رقيقة منسجمة، وإيقاع متوازن، وموسيقى عذبة وصور متنوعة، فرسم الصور الجزئية والمركبة عمل فني حاضر في شعره؛ فالصورة إطار للتجلي، وهي أداة حاملة للمعنى في خضم التجربة الصوفية المتوسلة في تمظهرها بالتجربة الشعرية، فهي عنده، أداة للتمثيل، ينتقل المعنى عبرها إلى المتلقي في صور جميلة جاذبة، تمتع الحس وتسرح بالخيال. وقد رأينا في فصول سابقة كيف توسل الشاعر بصور طبيعته في رسم صورة مثلى لمحجوبه المثل^(٢)، والصورة عنده مضيئة ونيرة، وحيّة متحركة، ولنقف عند مشهدين من مشاهد الكثرة.

١- المشهد الأول: مشهد صور دوران الشاعر حول ذاته وتقانيه في ذلك، غير آبه بحاله، لأن غايته هي الارتقاء إلى مقام الصفاء، وهو مقام يتطلب منه الوصول إليه الفناء عن الذات والتحلل من كل القيود، وتمزيق الحجب الفاصلة، والتعري من كل حول أو طول، يقول:

كَمْ لِي نُحَلِّقْ	عَلَى زُجَاجٍ صَافِي
كَمْ صَفَاةً أَخْتَلِقْ	وَرَأْسِي عُريَانُ خَافِي
نُؤْيِي نَمَزَقْ	نَطْلُبُ مَقَامَ وَافِي ^(٣)

٢- المشهد الثاني: مشهد صور عروج الصوفي إلى محجوبه، فهو لن يصعد إلى أعلى ما لم يتجرد من حظوظه الطينية، وما لم تنضجه التجربة، وتنطهره من ثقل المادة، وإلا كان كالماء الذي من طبيعته الهبوط إلى أسفل لكثافته، فمهما علا، فإنه

(١)- الزجل في الأندلس: ٤٢.

(٢)- ينظر الباب الثاني من هذا البحث، وبخاصة الفصل الثالث.

(٣)- الديوان: ٣٨٩.

لا شك، ناكص إلى أسفل، وقد زاد الشاعر المشهد جمالا بما به فيه من حركة،
وتشخيص، فقال:

إِذَا يَصْنَعْدُ الْمَا لِـرُؤْسِ السُّـوَانِي
يَلْـوِي هَـابِطُ وَهُـ يَقُولُ مَنْ ثَنَانِي
وَلَا يَصْنَعْدُ إِلَّا لِشَـمْسٍ مُضْـرِبَا

وَلَا يَغْرُبُ إِلَّا فِي عَيْنِ حَيِّمَا

رَيْثُـو رَاجَعُ وَهُـ يُرْجِعُ شَجِيَا
قُلْتُ لَوِ ابْكِي وَافْرَقْ دُمُوعَكَ هَتَانُ
بِدُمُوعِكَ تَصْنَعْدُ لِحُورِ الْجَنَانِ^(١)

كما يجعل الطبيعة مسرحا لتحلي المحبوب وشهوده، فيقول:

أَنَا تَسْرَخُ فِي بُسْنَتَانِي فِي رَيْحَانٍ وَطِيْبٍ
وَتَمُ تَبْرَحُ أَشْجَانِي وَتُظْفَرُ بِالْحَيِّبِ^(٢)

غير أن براعة الشاعر التصويرية تبدو بوضوح في رسم الشخصية، شخصية
الصوفي الفقير؛ وهي شخصية كما سنلاحظ، واقعية حية، تنفرد بصفات جسمية
ونفسية وسلوكية تتسم بالفراة والغربة في عالم مادي استعبد الناس فيه بريقُ
الزخرف وسلطة المال والجاه.

١- الصفات المادية:

إنَّ أوَّلَ مَا يُسَجَّلُ فِي مَحَالِ رَسْمِ الشَّخْصِيَّةِ هُوَ دِفَاعُ الشَّشْتَرِيِّ عَنِ
شَخْصِيَّةِ الْفَقِيرِ وَالْإِعْلَاءِ مِنْ شَأْنِهِ؛ فَقَدْ أَلَفَ الرِّسَالَةَ الْبَغْدَادِيَّةَ لِإثْبَاتِ سُنَّةِ لِبَاسِ
الْمُتَصَوِّفَةِ وَطَرِيقَتِهِمْ فِي الْحَيَاةِ، وَاجْتَهَدَ فِي تَبْدِيلِ نَظَرَةِ الْإِحْتِقَارِ إِلَى إِكْبَارِ، وَالْإِنْكَارِ
إِلَى إِعْجَابٍ؛ فَالْفَقِيرُ مُؤَسَّسٌ عَلَى الطَّبْعِ وَالْفِطْرَةِ، قَدْ شَغَلَ مَحْبُوبُهُ هُمُ فَكْسَرِ حَاجِزِ

(١)- المصدر السابق: ٢٦٢.

(٢)- نفسه: ٩٥.

الحس واستغرقه المعنى وتكشفت له الحقيقة، فما رآه الناس فسادا رآه هو عين
الصلاح، وما اعتبروه عارا عدّه عين الجمال، يقول:

فَسَادِي عِنْدِي مَصْلَاحِي فِي الْعَالَمِ الْأَوَّلِ
وَأَشْ مَا رُئِيَ ثُمَّ عَارُ هُوَ بِالْفَقِيرِ أَجْمَلُ^(١)
- صفة الرأس:

رأس الفقير في رسم الشّشّري رأس خليقة ومكشوفة، ترمز إلى التعري
والتجرد، وقد أضفى التشبيه الطريف على الصورة مسحة جمالية، يقول:

رَاسِي مَخْلُوقُ وَنَمِشِي مَوْلِي مُؤَلَّعُ
وَرَاسِي مَضْمُونُ نَحَالُ طَنْجَهَارَ^(٢)
- صفة اللباس:

يركّز الشاعر على صفة البساطة في لباس الفقير، فلا يهتم فيه، ما دام ساترا
للعورة، أن يكون جبة أو عباءة، سليما أو مرقعا، قطعة واحدة أو قطعا ملفقة،
أخضر أو غير ذلك، مع تركيز واضح على رمزته وقيمته الروحية، فهو يخيط لباسه
بنفسه، فيقول:

نَكْسِي جَسْمِي بَقِيْلَا وَأَبْرَا
وَمَنْ صُوفَ مَرْمِي وَنَكْدِي كَسْرَا^(٣)
ويقول:

وَذَا الطَّرِيقُ فِي السُّفَرِ نَمِشِي بِالْحَبَّةِ
أَوْ بِالثِّيَابِ الْخُضْرِ لَا كَيْسَ وَلَا دُرْبَةَ^(٤)

واللباس المرقّع له مكانته في منظور الشاعر، فهو سلاح وشعار:

(١)- المصدر السابق: ٢١٠-٢١١.

(٢)- نفسه: ١٨٧.

(٣)- نفسه: ١٨٦.

(٤)- نفسه: ٢١١.

وفى الرُقَمَّاتِ سِلاحٌ في السُّنَّةِ لَسْنٌ يُخَفِّلُ
لَصْنُونا مُـ شِقَارُ قِنَاعٌ لَسْنٌ يُهْمَلُ^(١)
وهو لباس مقطوع الكُمْن، قد وقف الناس منه متسائلين، لم هو بلا أكمام؟ وهم
لا يدرون أحد رموز القوم:

بِالْبِرْقِ مُمْ مَشْغُولِينَ لاشِ هِـ بلا أَكْمَامِ^(٢)
- الأشياء والأدوات:

لقد ذكر الشاعر أشياء الفقير وأدواته التي يحملها في سفره، فقال:
مَمِي كَشْكُولُ مَع وَخَدَ الْمَخَارَةِ
وَاهِرِيقُ مَدْخُولُ بِطَرْفِ الْإِشَارَةِ^(٣)
وقال:

فَقِمٌ مِنْ مِثْلِي وفي عُنُقُو شَرْشُوحِ^(٤)
وقال، في موضع آخر:
بَقَرَارَةٍ فِي عُنُقُو وَغَكِيكَزُ وَأَقْرَاقِ^(٥)
- الكسب والمعاش:

الفقير في تصوير الشَّتري إنسان مُكْدٍ، يتكفَّ الناس في الدُّور وفي
الأسواق، لكنه لا يبالي أعطوه أم حرموه، وهو يرسم له في هذه الحال رسماً واقعياً
حيّاً كأننا نراه ونسمعه، يقول:

أَوَّلَ يَوْمِي حِينَ نَخْرُجُ نَكْدِي
نَفْسِي نَفْسِي وَنَمْدُ يَدِي^(٦)

(١) - المصدر السابق: ٢١١.

(٢) - نفسه: ٢١١.

(٣) - نفسه: ١٨٧.

(٤) - نفسه: ١٨٦.

(٥) - نفسه: ٢٧٣.

(٦) - نفسه: ١٨٦.

ويقول:

نَطْلُبُ فِي السُّوقِ أَوْ فِي دَارِ مَرْفَةِ
حَافِي نَرْشُوقِ نَقُولُ أَغْطِ اللَّهُ (١)

ويقول:

أَنَا نَنْصَبُ لِي زَبِيلُ يَرْحُمُوا مَنْ رَجِمْنَا (٢)
ذلك لأنه يعتقد أن الرزق مقدر ومكتوب، والحرص على طلبه من عمل اللصوص
وطرق لأبواب الفتنة، يقول:

مَنْ أَيْ سَمِعَ فِي النَّصُوصِ الرَّرْزُقُ بِالْخِدْمَةِ
أَفْكَارُكُمْ كَمْ تَقُوصُ عَسَى تَجِدَ لُقْمَةَ
هَذَا اعْتِقَادُ اللَّصُوصِ وَفَتْةٌ فِي الْأُمَّةِ (٣)

-الاستراحة:

والفقير حرّ يملك ذاته، فقد يضيئه التعب فينشد الراحة فيقعد حيث هو،
على الأرض العراء يفترش تراها ويقتات من زرعها رضيًا سعيدًا:

وَقَدْ نَقَعْتُ لَسَ يَخْطُرُ لِي كَمْ شِي
تُرِيْدُ نَرْقُودُ الْأَرْضُ هِيَ فَرْثِي
نَرْغَمِي مَرْزُودُ بَيْةَ يَطِيبُ عَيْشِي (٤)

- الدار والوطن:

والفقير لا يعتدّ بالدُّور والقصور، ولا يؤمن بالوطن المحدود، إنه يؤمن
بالوطن الواسع، فداره حيث حلّ، إن في حديقة غناء أو في صحراء قاحلة:
أَيُّنَ مَا كَمْ شِي تَمْ هِي دَارِي

(١)- المصدر السابق: ١٨٧.

(٢)- نفسه: ٢٧٤.

(٣)- نفسه: ٢١٢.

(٤)- نفسه: ١٨٧.

نَرْزِي نَرْزِي نَرْزِي فِي وَسْطِ الشَّحَارِي
نَشْغَلْ ضَرْزِي بِعُشْبِ الْبَرَارِي^(١)

لقد اتضحت صورة الفقير الحسية مكتملة القسمات واضحة المعالم، قد ارتسمت في المخيلة بزيها وحياتها وسعيها وحركتها ونومها ويقظتها، وكأنها شريط مصور قد تابعت مشاهدته وحلقاته، غير أنها تتضح أكثر بالوقوف على تصوير الشاعر لأحوالها النفسية ومواقفها السلوكية.

٢- الصفات النفسية:

لقد عُني الشَّعْرِي في رَسْم شخصية الفقير بتصوير جوانبها النفسية، فهي شخصية منطقية منكفئة على ذاتها، قد استغرقت في ذلك إلى حدِّ الدُّهول والفناء عن الأين والكائنات في كل الأحوال والخطرات، يقول:

عِشْتُ طُولَ الدَّهْرِ فَايَ مُسْتَهَامَ الْقَلْبِ مَسْنِي
طَيَّبَ الْعَيْشِ خَلِيعاً هَكَذَا حَالُ الْمُجِيبِ^(٢)

..
أَنَا مَشْغُولٌ بِذَاتِي عَنْ جَمِيعِ الْكَائِنَاتِ
لَمْ أَزَلْ بَيْنَ الصُّحَاةِ مُتَوَالِي السُّكْرَاتِ
غَائِباً عَنْ كُلِّ أَيْنٍ فِي جَمِيعِ الْخَطَرَاتِ^(٣)

وهي شخصية تنطوي على نفس سليمة الفطرة، بسيطة غير معقدة ولا متصنعة:

لَسَنْ تَتَصَنَّعُ وَلَا مَوْعِي نَامُوسْ
وَلَا نَطْمَعُ فِي أَكْثَلِ وَمَلُوسْ^(٤)

وهي نفس مسالمة متسامحة ومنشرفة، قد خلعت ساحتها من الهموم والأحقاد ومالت إلى صنوها من النفوس واستأنست بما يشاكلها من الأرواح:

(١)- المصدر السابق: ١٨٧.

(٢)- نفسه: ٣٦٢.

(٣)- نفسه: ٣٦٣.

(٤)- نفسه: ١٨٨.

فَقِيمٌ مِثْلِي	وَفِي عُنُقِهِ شَرُّ شُرُوحِ
صَدْرُهُ مَخْلِي	وَمِنْ أَلْهَمٍ مَشْرُوحِ
وَحُبُّ لُـ	أَهْلَ الْخِفَةِ وَالرُّوحِ ^(١)

وهي نفس عزيزة عالية الهمة، لا تستكين إلى قاض ولا تتقرب من وال ولا تذلل
لوزير أو سلطان:

لَا نَعْرِفُ قَاضِي	وَالْإِلَهِي
وَهُوَ أَشْرَفُ	وَأَطْبَعُ لِحَالِي
كَذَا تُوصَفُ	رُبَّةُ الْمَعَالِي

مَنْ يَذَلُّ	لِـ
هَذَا مُحْتَالٌ	وَزِيرٌ أَوْ سُلْطَانٌ
ثَوْبُهُ مَطْبُوعٌ	نَعَمٌ وَهُوَ حَيْرَانٌ
	بِالطَّمَعِ هُوَ مَطْبُوعٌ ^(٢)

ذلك أن همتها أبعد من كل طمع دنيوي عارض، وغايتها أسمى من كل
حظ مادي زائل، إنها تنغي اللهاق بحضرة المحبوب، وليس إلى ذلك من سبيل غير
التخفف من كل شيء مثقل، والتخلص من كل الشواغل والمعوقات ولو كانت
ذات شأن عند غيره:

قَطَعَ الْكُتُبِينَ	نَقَصَ ذِيَّةَ بُرَا
طَرَحَ الْكَوْتِينَ	عَنْ قَلْبِي بَمَرَا
وَإِخْلَعَ نَعْلَيْنِ	وَارْتَقَى لِحَضْرَا
غَيْرُ الْمَطْبُوعِ	تَرَكُو عُنْدِي مَطْبُوعٌ ^(٣)

(١) - المصدر السابق: ١٨٦.

(٢) - نفسه: ١٨٨.

(٣) - نفسه: ١٨٩.

وهي بعد ذلك نفس قوية مؤثرة، تسوس المحيين وترهب الحاقدين، وقد وجد الشاعر في شخصية شيخه ابن سبعين مثالا لهذه النفس القوية العاملة المربّية، فقال فيه:

حَذَبْتَ كُلَّ الْوَرَى بِقَلْبِكَ	فَأَنْتَ مِغْطَاطِيسُ الْتُفُوسِ
وَسُنَّتَهُمْ كُلَّهُمْ بِقُرْبِكَ	كَذَا هُوَ الْوَارِثُ السُّوُوسِ
وَكُلَّ مَنْ قَدْ ظَفَرَ بِحَبِّكَ	مَا يَشْتَكِي مَا حَيَّيْ يُوُوسِ
وَكُلَّ مَنْ كَانَ فِي قَلْبِهِ شَوْكَةٌ	مِنْكَ أَوْ عِتَابٌ أَوْ عَذْلٌ وَلَا مِ
صَارَ يُخْفِي ذَا الْعِتَابِ وَيُئِدي	فِي حَقِّكَ الْوُدَّ وَالذَّمَامَ ^(١)

إن شخصية هذه الصفات سيكون لها، بلا شك، شأن في مجتمعها وستحظى بالقبول، وهو قبول يصوره الشاعر في مشاهد احتفالية توحى بالأنس والتفاعل والمشاركة الوجدانية الإيجابية، يقول:

مَا أَحْسَنَ كَلَامُـو	إِذْ يَخْطُرُ فِي الْأَسْوَاقِ
وَتَرَى أَهْلَ الْخَوَائِصِ	تَلْتَفَتَ لَوْ بِالْأَعْتَاكِ
بِقَرَارَةٍ فِي عُنُقُـو	وَعَكِيكَ زَوْاقِ
شُوَيْخٌ مَبْنِي عَلَى أَسَاسِ	كَمَا أُنْشَا اللَّهُ مَبْنِي ^(٢)

ويقول:

وَجِـينَ نَرَكْنِ	لِسُـوَقِ أَوْ قَرِيـةِ
نَرَى الْعُرَبِـانِ	يَخْرُجُوا لِيـَا
مِنْ أَلِ الْإِخْـوَانِ	قَلْبُـوْلَهُمْ بِنِيـَا
نَرَى الْمَطْبُـوْعِ	مُرْجَبُـأً بِمَطْبُـوْعِ
مَطْبُـوْعِ مَطْبُـوْعِ	إِي وَاللَّهِ مَطْبُـوْعِ ^(٣)

(١) - المصدر السابق: ٢٣١.

(٢) - نفسه: ٢٧٣.

(٣) - نفسه: ١٨٨.

وشخصية الفقير في شعر الششتري، وعلى الرغم من انطوائيتها وانكفائها على ذاتها شخصية اجتماعية غير انزالية، وواقعية غير خيالية، ترى العلم أكمل الفضائل والعيش بين المؤمنين أفضل من الهروب إلى كهوف الجبال:

مَنْ عِنْدَهُ عِلْمٌ رَاحَ لِلْفَيْرِ هُورًا كَمَلْ
عَلَّ الْجِبَالُ وَالْأَخْجَارُ الْمُؤْمِنُونَ أَفْضَلُ^(١)

وبعد، فهذا شعر الششتري بموضوعاته وسماته، وهي كلها تدلّ على شاعرية فذة، أحكمت الصلة بين تجربتين عميقتين، بين التجربة الصوفية في أعماق معانيها، والتجربة الشعرية في أهمي صورة وأرق إيقاع وأسلس عبارة، وقد وفق في ذلك توفيقاً احتذاه الشعراء في زمانه وبعده^(٢).

(١) - المصدر السابق: ٢١٢، والرجل في الأندلس: ١٣٤-١٣٥.

(٢) - ينظر الموضح الأندلسي، لصمويل سترن: ١٥٤.

خاتمة

وبعد، فإن البحث في حياة الششتري وشعره، بقدر ما كان شاقا كان ممتعا، وقد أسفر بمراحله المختلفة عن جملة من النتائج هي كالآتي:

أولا: عراقا الزهد، من منظور إسلامي في الأندلس، في صورته العملية المعتدلة، منذ وقت مبكر، غير أنها تشهد في أواخر القرن الثالث وبداية القرن الرابع الهجريين النشأة الأولى للحركة الصوفية الأندلسية التي أخذت في التطور، على الرغم من تضيق بعض علماء الأندلس على الأفكار الصوفية وأصحابها، وبخاصة منها تلك التي قاربت الفلسفة أو اتخذت التربية الجماعية أسلوبا في الطريقة الصوفية. وقد بدأت مع ابن مسرة، ثم استمرت مع تلاميذه المتسلسلين من بعده، إلى أن أضحت تيارا متميزا له نظراته وتطبيقاته، كما هو الشأن مع ابن عربي ومدرسته وابن سبعين ومدرسته؛ وهو تميز يرتكز على أصالة في الجهد، وإن أفاد أصحابه من الأفكار الوافدة من المشرق الإسلامي، أو أفكار الفلسفة الأفلاطونية الحديثة. وقد اتجهت هذه الحركة اتجاهين واضحين: اتجاهها صوفيا معتدلا، واتجاهها فلسفيا نادى أصحابه في كتاباتهم وأشعارهم بفكرتي وحدة الوجود والوحدة المطلقة التي يعد الششتري من أبرز المصrchين بها في أشعاره.

ثانيا: لقد انصبّ البحث في جزء منه على إضاءة جوانب من حياة الششتري، وعلى الرغم من صعوبة مسالكها لسكوت الشاعر من جهة، ونُدرة المعلومات المتعلقة به في المصادر التي ترجمته، من جهة أخرى، فقد كشف لنا البحث عن شخصية أندلسية فذة، أثرت الفقر على الغنى، والحياة العادية البسيطة على الحياة المعقدة في أجواء الإمارة والأهمة السلطانية، فكانت حياته حياة قلقه غير مستقرة وقائمة على الرحلة والسفر.

ثالثا: إن تجربة الششتري الصوفية متطورة نامية؛ فقد بدأ مدينها، ثم أكبريا، ثم سبعينيا، ثم استقل بطريقته الخاصة به؛ وهي طريقة تربوية صوفية عملية

وسطية، تقوم على السفر والسماع، وقد بدا من خلالها مريبا مقتدرا وعالما عارفا،
وشيخا معتدا بذاته، قويّ الحجّة في مقارعة خصومه من علماء عصره.

رابعاً: لقد ترجّح لنا في هذا البحث سبق تجربة الشّشتري الأدبية تجربته
الصوفية، وقد تبين أنّها تجربة متنوعة، لكنّها تألقت شعراً، إذ كان الشعر وجهها
المشرق الدال على عمق تجربة الشّشتري الصوفية وبراعته الفنية.

إنّ جهد محقق الديوان جهد مشكور لا ينكر غير أنّنا أبدينا ملاحظات
حوله، تعلقت أساساً بتحقيق النصوص، وضبط ألفاظها والتفريق بين أنواعها وتمييز
ما للشاعر منها وما لغيره، وهي ملاحظات أكدنا عقبها، ضرورة إعادة تحقيق
الديوان على نحو يقترب بالنص من أصله، لقيّمته وأهميته الصوفية والفنية.

خامساً: لقد سجّر الشّشتري شعره كله للتعبير عن تجربته الصوفية التي
أثمرت عنده التحقق بالوحدة المطلقة التي يسري معناها فيه سريان الماء في أغصان
الشجر، فقد دلّتنا غزلياته على محورية معنى الحب عنده وجوهريته في تجربته
الصوفية، وأنه يقوم على علاقة إيجابية بين طرفين هما، المحب والمحبوب، وهي علاقة
متطورة، تبدأ في مستواها الأول بتحقيق المحبة بين المحب والمحبوب، ثمّ تسمو وترتقي
إلى المستوى الثاني الذي يفنى فيه المحب في محبوبه، ثمّ تعقبها مرحلة البقاء به؛ فتجربة
الحب عنده تجربة دورية تنطلق من الذات لتعود إليها، إنّها الذات التي تدور حول
نفسها دور الرّحى إلى حدّ الفناء، ثمّ البقاء المحقق لأنّنا الجديدة المتأهّلة، الطالبة
المطلوبة، والعاشقة المعشوقة، فهي هو، وهي التي لم تحب سواها، فالحب منها
وإليها، وليس ثمة غير. وقد توسل الشاعر في التعبير عن هذا المعنى العميق بأساليب
شعر الغزل ومعانيه وأسمائه على سبيل الرمز.

سادساً: وقد فعل الأمر ذاته في حمرياته، التي وإن توسل فيها كذلك،
بأساليب الشعر الحمري ومعطياته، فإنه يلح على قدم حمرته ونورانيته وزلاليتها

ومفارقة لثمر الدنيا، وهي ثمر سكر يصهر الأشياء ويذيب العناصر المتفرقة فيجعلها واحداً، تلك الوحدة التي ثمر بدورها الإحساس بالأنسا الجديدة التي أضحت هي الخمرة وهي الكأس وهي الساقى والنديم.

سابعاً: إنه المعنى الذي تصبح الطبيعة بعناصرها ومشاهدها مجلى له، يرى الشاعر في مراهاها تجلي محبوبه، وهي اللحظات التي يحس فيها بحضوره وتحقق ذاته. ثامناً: هذا المعنى العميق في شعره هو الذي حاولنا الوقوف على مستوياته، وقد تبين لنا من خلالها أن الشاعر، وإن عبّر عن فكري وحدة الشهود ووحدة الوجود في شعره، فإنه سرعان ما يتجاوزهما لأنه لا يرضى بغير فكرة الوحدة المطلقة هدفاً يتغيا التحقق به؛ فالوحدة المطلقة هي الفكرة الرئيسة في شعره، وهي الفكرة ذاتها التي ثمر عنده الإحساس بالحضور وتحقيق الذات، الذات المتفردة المتأهلة، التي تعادل الإنسان الكامل الذي ظهر الكثر الخفي في صورته.

تاسعاً: إن السمات الفنية البارزة في شعر الشّشّري تتجلى من خلال:

- معجمه الشعري في يسره وتنوعه.

- ظاهرة تتالي الأفعال وتلاؤمها مع تجربته الصوفية المرتكزة على الفعل

والحركة في السير بالذات إلى عالم الكمال.

- بروز خاصية الإيقاع في شعره، فقد تبين حرص الشاعر على التنويع من

خلال عنصرين مهمين فيه هما الوزن والقافية اللذان تفنن في العناية بهما، تخفيفاً

وتوزيعاً وتنويعاً، على نحو عزز نزعته الغنائية بشكل واضح.

- ظاهرة التكرار، وهي التي تشهد على جهده التجديدي في التشكيل

الشعري في عصره، فقد ألح على حضورها في نسبة عالية من نصوصه الشعرية، كما

حرص على شحنها بمعانيه الرئيسة، وتفنن في إيرادها واستخدامها بشكل مستقن

ومدروس، يدل على دراية بالصنعة وتميز في التجربة الشعرية في عصره وبعده.

- نزعتة التصويرية بعامة، وتصوير الشخصية بخاصة، فقد أظهر براعة واضحة في رسمه شخصية الصوفي الفقير، في صفاتها المادية والنفسية، فحدد صفاته الجسمية، ونعت لباسه وصور ما ينطوي عليه من معاني الكمال؛ فهو إن دلّ بمظهره على فقره وحقارته فلأنه فطري النفس عزيزها، عالي الهمة، حر طليق، لا تستعبده ضرورة ولا يقيده مكان، إنها الشخصية النموذجية التي يريد الصوفي أن يكونها ويتحقق بها.

ولا أزعج لنفسي، في هذا الجهد المتواضع، أنني قد أحطت بعالم المشتري علما، فما يزال ديوانه مستحقا لإعادة التحقيق، وما زالت تجربته التعبيرية بالعامية عن المعاني العميقة مدعاة للبحث الأدبي واللساني، كما أنّ طريقته الشعرية المرتكزة على التنويع في الأساليب، والتفنن في الإيقاع تبقى مجالا خصبا للبحث والإضاءة. وكلّ ما أرجوه هو أن أكون قد وفّقت أو قاربت التوفيق في تقديم هذه الشخصية الأندلسية المتألقة فكراً وفناً.

ولله الحمد من قبل ومن بعد

فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم، برواية ورش عن نافع.

أ- المراجع باللغة العربية:

١- الإحاطة في أخبار غرناطة: لسان الدين بن الخطيب، تحقيق: محمد عبد الله عنان، مكتبة الخانجي، ط١، القاهرة، ١٩٧٧.

٢- الأدب الأندلسي في عصر الموحدين: حكمت علي الأوسي، مكتبة الخانجي، القاهرة، (د.ت).

٣- الأدب الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة: أحمد هيكمل، دار المعارف، ط٧، القاهرة، ١٩٧٩.

٤- أديان الهند الكبرى: أحمد شليبي، مكتبة النهضة المصرية، ط٩، القاهرة، ١٩٩٠.

٥- الإشارات والتنبيهات: لأبي علي بن سينا بشرح نصر الدين الطوسي، تحقيق: سليمان دنيا، دار المعارف، ط٢، مصر، ١٩٦٨.

٦- الأصوات اللغوية: إبراهيم أنيس، دار الطباعة الحديثة، مصر، ١٩٧٩.

٧- الأعلام: خير الدين الزركلي، دار العلم للملايين، ط٤، بيروت، ١٩٧٩.

٨- أعلام الاسكندرية في العصر الإسلامي: جمال الدين الشيال، دار المعارف، مصر، ١٩٦٥.

٩- الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، دار الكتب المصرية، القاهرة، ١٩٢٣.

١٠- أفلوطين رائد الوجدانية: غسان خالد، منشورات عويدات، ط١، بيروت، ١٩٨٣.

١١- الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل: عبد الكريم بن إبراهيم الجيلي، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت).

- ١٢- إيضاح المكنون في الذيل على كشف الظنون عن أسامي الفنون:
إسماعيل باشا بن محمد بن مير سليم، مكتبة المثنى، بغداد، (د.ت).
- ١٣- إيقاط المم في شرح الحكم: لأحمد بن محمد عجينة، دار المعرفة
للطباعة والنشر، بيروت، (د.ت).
- ١٤- بد العارف: عبد الحق بن سبعين، تحقيق: جورج كسورة، دار
الأندلس، ط١، بيروت، ١٩٧٨.
- ١٥- برنامج الوادي آشي محمد بن حابر الوادي آشي، تحقيق: محمد
محموظ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٢.
- ١٦- البستان في ذكر الأولياء والعلماء بتلمسان: لأبي عبد الله محمد بن
مريم، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٨٦.
- ١٧- بغية الرواد في ذكر الملوك من بني عبد الواد: لأبي زكرياء يحيى بن
خلدون، تحقيق: عبد الحميد حاجيات، المكتبة الوطنية، الجزائر،
١٩٨٠.
- ١٨- البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث: مصطفى السعدلي،
منشأة المعارف بالإسكندرية، مصر، ١٩٨٧.
- ١٩- التاريخ الأندلسي من الفتح حتى سقوط غرناطة: عبد الرحمن علي
حجي، دار القلم، ط١، بيروت، ١٩٧٦.
- ٢٠- تاريخ الأدب الأندلسي عصر سيادة قرطبة: د. إحسان عباس، دار
الثقافة، ط٥، بيروت، ١٩٧٨.
- ٢١- تاريخ الأدب الأندلسي عصر الطوائف والمرابطين: إحسان عباس، دار
المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٧٧.
- ٢٢- تاريخ الأدب العربي: كارل بروكلمان، ترجمة: رمضان عبد التواب،
دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٧٧.
- ٢٣- تاريخ الأدب العربي: عمر فروخ، دار العلم للملايين، ط٤، بيروت،
١٩٨٣.

٢٤- تاريخ العرب قبل الإسلام: جواد علي، دار الحديث، ط ١، بيروت، ١٩٨٣.

٢٥- تاريخ علماء الأندلس: لأبي الوليد عبد الله بن محمد، المعروف بابن الفرضي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مصر، ١٩٦٦.

٢٦- تاريخ فلسفة الإسلام في القارة الإفريقية: يحيى هويدي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٦٦.

٢٧- تاريخ الفلسفة الإسلامية: هنري كوربان، تعريب نصير مروة، وحسين قبيسي، بيروت، ١٩٦٨.

٢٨- تاريخ الفكر الأندلسي: لآنخل جنثالث بالثيا، ترجمة: حسين مونس، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، القاهرة، ١٩٥٥.

٢٩- تاريخ قضاة الأندلس: لأبي الحسن عبد الله النباهي، المكتب التجاري للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

٣٠- تاريخ النقد الأدبي عند العرب: إحسان عباس، دار الثقافة، ط ٢، بيروت، ١٩٧٨.

٣١- اتجاهات الأدب الصوفي بين الحلاج وابن عربي: علي الخطيب، دار المعارف، القاهرة، ١٤٠٤ هـ.

٣٢- ترجمان الأشواق: محي الدين بن عربي، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨١.

٣٣- التصوف الإسلامي الثورة الروحية في الإسلام: أبو العلا عفيفي، دار الشعب، بيروت، د.ت.

٣٤- التصوف الإسلامي في الأدب والأخلاق: زكي مبارك، منشورات المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، د.ت.

٣٥- تطور الغزل بين الجاهلية والإسلام: شكري فيصل، دار العلم للملايين، ط ٦، بيروت، ١٩٨٢.

٣٦- التعريفات: لعلي بن محمد الشريف الجرجاني، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٧٨.

٣٧- التكملة لكتاب الصلة: لأبي عبد الله بن الأبار، نشره: عزت العطار الحسيني، القاهرة، ١٩٦٠.

٣٨- حذوة المقتبس في ذكر ولاية الأندلس: لأبي عبد الله محمد الحميدي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٠.

٣٩- جمهرة أنساب العرب: لأبي محمد علي بن حزم الأندلسي، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار المعارف، ط٤، القاهرة، ١٩٧٧.

٤٠- الجواهر الحسان في نظم أولياء تلمسان: تحقيق عبد الحميد حاجيات، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، ١٩٧٤.

٤١- الحكم الإلهية: محي الدين بن عربي، دار الإرشاد، ط١، حمص، سورية، ١٩٧٩.

٤٢- الحلل الموشية في ذكر الأبحار المراكشية: لمجهول، تحقيق: سهيل زكار وعبد القادر زمانة، دار الرشاد الحديثة، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٧٩.

٤٣- الخيال والشعر في تصوف الأندلس: سليمان العطار، دار المعارف، ط١، القاهرة، ١٩٨١.

٤٤- دار الطراز في عمل الموشحات: لابن سناء الملك، تحقيق: جودت الركابي، دار الفكر، ط٢، دمشق، ١٩٧٧.

٤٥- دراسات في التصوف الإسلامي، شخصيات ومذاهب: محمد جلال شرف، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٠.

٤٦- ديوان: أبي إسحاق الألبيري الأندلسي، تحقيق: محمد رضوان الداية، مؤسسة الرسالة، ط١، بيروت، ١٩٧٦.

٤٧- ديوان: أبي الحسن الششتري، تحقيق: علي سامي النشار، منشأة المعارف بالإسكندرية، ط١، مصر، ١٩٦٠.

٤٨- ديوان: الحسين بن منصور الحلاج: تحقيق: كامل الشيباني، وزارة الإعلام، العراق، ١٩٧٤.

٤٩- ديوان: زهير بن أبي سلمى، دار صادر، بيروت، د.ت.

٥٠- ديوان: ابن زيدون، دار صادر، بيروت، ١٩٧٥.

٥١- ديوان: ابن سهل الأندلسي، تقديم: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.

٥٢- ديوان: ابن عربي، شرح وتقديم نواف الجراح، دار صادر، ط١، بيروت، ١٩٩٩.

٥٣- ديوان: عفيف الدين التلمساني، تحقيق: د. العربي دحو، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ١٩٩٤.

٥٤- ديوان: ابن الفارض، نشره كرم البستاني، دار صادر، بيروت، د.ت.

٥٥- ديوان: ابن قزمان، نشره ف. كوريني، المعهد الإسباني للثقافة العربية، مدريد، ١٩٨٠.

٥٦- ديوان: أبي مدين شعيب، جمع وترتيب العربي بن مصطفى الشوار، مطبعة الترقى، ط١، دمشق، ١٩٣٨.

٥٧- الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، لابن بسام الشتريني، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٨.

٥٨- الذيل والتكملة لكتاب الصلة: لأبي عبد الله محمد بن عبد الملك المراكشي، تحقيق: إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٥.

٥٩- رباعيات الخيام: تعريب أحمد الصافي النجفي، دار طلاس، ط١٢، دمشق، ١٩٨٧.

٦٠- الرحلة المغربية: لمحمد العبدري، تحقيق: أحمد بن جدو، مطبعة البعث (د.ت).

٦١- رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

- ٦٢- الرسالة البغدادية: لأبي الحسن الششتري ، نشر ماري تيريس أرفوي،
المعهد الفرنسي، دمشق، ١٩٧٧.
- ٦٣- رسائل الجاحظ، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة،
١٩٦٥.
- ٦٤- رسائل ابن عربي، مطبعة جمعية دار المعارف العثمانية، ط١، حيدر
آباد، ١٩٤٨.
- ٦٥- الرسالة القشيرية في علم التصوف: لأبي القاسم القشيري، تحقيق:
معروف رزيق وعلي عبد الحميد بلطه جي، دار الخير ط١، بيروت،
١٩٨٨.
- ٦٦- الرسائل الكبرى: لابن عباد الرندي، طبعة فاس، المغرب، ١٣٢٠هـ.
- ٦٧- الرمز الشعري عند الصوفية: عاطف جودة نصر، دار الأندلس، ط٣،
بيروت، ١٩٨٣.
- ٦٨- روضة الآس العاطرة الأنفاس: لأحمد بن محمد المقرئ، المطبعة الملكية،
ط٢، الرباط، المغرب، ١٩٨٣.
- ٦٩- روضة التعريف بالحب الشريف: للسان الدين بن الخطيب، تحقيق:
محمد الكتاني، دار الثقافة، ط١، بيروت، ١٩٧٠.
- ٧٠- رياض النفوس: لأبي بكر بن محمد المالكي، تحقيق: بشير بكوش، دار
الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٣.
- ٧١- زاد المسافرين وغرة محيا الأدب السافر: لأبي بحر صفوان بن إدريس،
نشر وتعليق: عبد القادر محداد، بيروت، ١٩٣٩.
- ٧٢- الزجل في الأندلس: عبد العزيز الأهواني، مطبعة الرسالة، القاهرة،
١٩٥٧.
- ٧٣- السهروردي المقتول: إعداد وتحقيق يوسف أيش، دار الحمراء للطباعة
والنشر، ط١، بيروت، ١٩٩٠.

- ٧٤- شجرة النور الزكية في طبقات المالكية: محمد بن محمد مخلوف، دار الكتاب العربي، ط١، بيروت، ١٩٩٠.
- ٧٥- شذرات الذهب في أخبار من ذهب: لابن العماد الجنبلي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، د.ت.
- ٧٦- شرح تائية البوزيدي في الخمرة الإلهية: لأبي العباس أحمد بن عجيبة، تحقيق: الثابت بن سليمان عبد الباري، دار الرشاد الحديثة، ط١، الدار البيضاء، المغرب، ١٩٩٨.
- ٧٧- شرح ديون المتنبي: نخبة من الأساتذة، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٦٨.
- ٧٨- الشعر الديني في الأدب الجزائري الحديث: عبد الله الركيي، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط١، الجزائر، ١٩٨١.
- ٧٩- شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، عاطف جودة نصر، دار الأندلس، ط١، بيروت، ١٩٨٢.
- ٨٠- شفاء السائل إلى تهذيب المسائل: لأبي زيد عبد الرحمن بن خلدون، نشره الأب أغناطيوس عبده خليفة اليسوعي، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٩.
- ٨١- شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، جودت فخر الدين، دار الآداب، ط١، بيروت، ١٩٨٤.
- ٨٢- الصاحي في فقه اللغة: لابن فارس، المكتبة السلفية، القاهرة، ١٩١٠.
- ٨٣- اصطلاحات الصوفية: لكمال الدين عبد الرزاق القاشاني، تحقيق: محمد كمال إبراهيم جعفر، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٨١.
- ٨٤- صفة جزيرة الاندلس: لأبي عبد الله محمد بن عبد المنعم الحميري، نشره إ. ليفي بروفنسال، مطبعة لجنة التأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٣٧.

٨٥- صلة الصلة لابن بشكوال، الدار المصرية لتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٣٨.

٨٦- صناحة العرب الأعشى الكبير: د. مصطفى الجوزو، دار الطليعة، ط١، بيروت، ١٩٧٧.

٨٧- الصوفية في نظر الإسلام: سميح عاطف زين، دار الكتاب اللبناني، ط٣، بيروت، ١٩٨٥.

٨٨- طبقات الأمم: لأبي القاسم صاعد بن أحمد الاندلسي، مطبعة السعادة، مصر، د.ت.

٨٩- طبقات الأولياء: لسراج الدين عمر بن أحمد، المعروف بابن الملتن، تحقيق: نور الدين شريعة، مطبعة دار التأليف، القاهرة، ١٩٧٣.

٩٠- الطبيعة في شعر ابن خفاجة الأندلسي، بومدين كروم، رسالة ماجستير، جامعة دمشق، ١٩٨٣.

٩١- طبقات الصوفية: لأبي عبد الرحمن السلمي، تحقيق: نور الدين شريعة، دار الكتاب العربي، مصر، ١٩٥٣.

٩٢- الطبقات الكبرى: عبد الوهاب الشعراني، المطبعة العامرة الشرقية، مصر، ١٣١٧هـ.

٩٣- ظهر الإسلام: لأحمد أمين، دار الكتاب العربي، ط٥، بيروت، ١٩٦٩.

٩٤- العبر في خبر من غبر: لشمس الدين الذهبي، تحقيق: صلاح الدين المنجد، مطبعة حكومة الكويت، الكويت، ١٩٦٠.

٩٥- ابن عربي حياته ومذهبه: آسين بلاثيوس، ترجمة: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩.

٩٦- العصر الإسلامي: شوقي ضيف، دار المعارف، ط٥، مصر، ١٩٧٢.

٩٧- العصر الجاهلي: شوقي ضيف، دار المعارف، ط٥، مصر، ١٩٧١.

٩٨-العصر العباسي الأول: شوقي ضيف، دار المعارف، ط٤، مصر، ١٩٧٢.

٩٩-عصر المرابطين والموحدين في المغرب والأندلس: محمد عبد الله عنان، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ط١، القاهرة، ١٩٦٤.

١٠٠- العفيف التلمساني شاعر الوحدة المطلقة: د. عمر موسى باشا، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢.

١٠١- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده: لأبي علي الحسن بن رشيق، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، دار الجليل، بيروت، ١٩٧٢.

١٠٢- عنوان الدراية في من عرف من العلماء في المائة السابعة ببجاية: لأبي العباس أحمد بن أحمد الغبريني، تحقيق: رابح بونار، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، ط٢، الجزائر، ١٩٨١.

١٠٣- عوارف المعارف: لشهاب الدين بن أبي حفص عمر السهروردي، تحقيق: عبد الحكيم محمود و محمود بن الشريف، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٣.

١٠٤- عيون الأنباء في طبقات الأطباء: لابن أبي أصيبعة، دار الثقافة، ط٣، بيروت، لبنان، ١٩٨١.

١٠٥- الفتوحات الإلهية في شرح المباحث الأصلية: لأحمد بن محمد بن عجية بمامش إيقاظ المهم في شرح الحكم له، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

١٠٦- الفتوحات المكية: محي الدين بن عربي، تحقيق: عثمان يحيى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٢، القاهرة، ١٩٨٥.

١٠٧- الفرقان بين أولياء الرحمن وأولياء الشيطان: لأحمد بن تيمية، المكتب الإسلامي، ط٤، بيروت، ١٣٩٣هـ.

١٠٨- الفصل في الملل والأهواء والنحل: لأبي محمد علي بن أحمد بن أحمد بن حزم القرطبي، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٣.

- ١٠٩- فصوص الحكم: نشر وتعليق : أبو العلا عفيفي، دار الكتاب العربي، ط٢، بيروت، ١٩٨٠.
- ١١٠- فلسفة التصوف السبعيني، محمد ياسر شرف، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٠.
- ١١١- فلسفة الصوفية في الإسلام: عبد القادر محمود، دار الفكر العربي، مصر، د.ت.
- ١١٢- فن التوشيح: مصطفى عوض عبد الكريم، دار الثقافة، ط٢ بيروت، ١٩٧٤.
- ١١٣- فن الشعر: لأبي علي بن سينا، تحقيق: عبد الرحمن بدوي، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، ١٩٦٦.
- ١١٤- فهرسة ما رواه عن شيوخه: لأبي بكر محمد بن خير الإشيلي، تحقيق: فرنسشكة قدارة، وخوليان ريبيرا طرغوه، دار الآفاق الجديدة، ط٢، بيروت، ١٩٧٩.
- ١١٥- فوات الوفيات والذيل عليها: لمحمد بن شاكر الكتي، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٧٤.
- ١١٦- في أصول التوشيح، سيد غازي، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٧٩.
- ١١٧- قصائد ومقطعات: أبو الحسن حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، الدار التونسية للنشر، تونس، ١٩٧٢.
- ١١٨- قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار العلم للملايين، ط٥، بيروت، ١٩٧٨.
- ١١٩- كتاب البديع، عبد الله بن المعتز، نشره أغناطيوس كراتشوفسكي، دار المسيرة، ط٢، بغداد، ١٩٧٩.
- ١٢٠- الكتاب التذكاري شيخ الإشراق: شهاب الدين السهروردي، بإشراف إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

١٢١- كتاب الشعر، جميل سلطان، المكتبة العباسية، ط ٢، دمشق، ١٩٧٠.

١٢٢- لحن العامة في ضوء الدراسات اللغوية الحديثة، عبد العزيز مطر، دار المعارف، ط ٢، القاهرة، ١٩٨١.

١٢٣- لسان الميزان: لابن حجر العسقلاني، حيدر آباد، ١٣٣٠هـ.

١٢٤- مجموع فتاوى ابن تيمية، جمع وترتيب عبد الرحمن بن محمد قاسم، مكتبة المعارف، الرباط، المغرب، د.ت.

١٢٥- مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية: لعبد العزيز عبد الجليل، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٣.

١٢٦- مسائل في فلسفة الفن المعاصرة: جويو جان ماري، ترجمة سامي الدروبي، دار الفكر للجميع، مصر، د.ت.

١٢٧- ابن مسرة ومدرسته: محمد العدلوني الإدريسي، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٠.

١٢٨- مشارق أنوار القلوب ومفتاح أسرار الغيوب: لعبد الرحمن بن محمد الانصاري المعروف بابن الدباغ، تحقيق: هـ. ريتز، دار صادر، بيروت، د.ت.

١٢٩- مصرع التصوف أو تنبيه الغبي إلى تكفير ابن عربي: لبرهان السدين البقاعي، تحقيق: عبد الرحمن الوكيل، القاهرة، ١٩٥٢.

١٣٠- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني: بكري شيخ أمين، دار الشروق، ط ١، بيروت، ١٩٧٢.

١٣١- مطمح الأنفس ومسرح التأنس في ملح أهل الأندلس: لأبي نصر الفتح بن عاقان، تحقيق: محمد علي شوابكة، مؤسسة الرسالة، ط ١، بيروت، ١٩٧٤.

- ١٣٢- المعجب في تلخيص أخبار المغرب: لعبد الواحد المراكشي، نشره محمد سعيد العريان ومحمد العربي العلمي، مطبعة الاستقامة، ط١، القاهرة، ١٩٤٩.
- ١٣٣- معجم المؤلفين: لعمر رضا كحالة، مطبعة الترقى، دمشق، ١٩٥٨.
- ١٣٤- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية بمصر، دار إحياء التراث العربي، ط٢، القاهرة، ١٩٧٣.
- ١٣٥- المغرب في حلى المغرب: لابن سعيد المغربي، تحقيق: شوقي ضيف، دار المعارف، ط٢، القاهرة، ١٩٥٥.
- ١٣٦- مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي: جابر أحمد عصفور، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٧٨.
- ١٣٧- المقدمة: عبد الرحمن بن خلدون، الدار التونسية للنشر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، ١٩٨٤.
- ١٣٨- منطق الطير: فريد الدين العطار، دراسة وترجمة: بديع محمد جمعة، دار الأندلس، ط٢، بيروت، ١٩٧٩.
- ١٣٩- منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، ط٢، بيروت، ١٩٨١.
- ١٤٠- موسيقى الشعر: إبراهيم أنيس، دار القلم، بيروت، لبنان، ١٩٧٢.
- ١٤١- موسيقى الشعر العربي: محمد شكري عياد، دار المعرفة، ط١، القاهرة، ١٩٦٨.
- ١٤٢- الموشح الأندلسي: صمويل ميكلوس سترن، ترجمة: عبد الحميد شبيحة، مكتبة الآداب، ط٢، القاهرة، ١٩٩٦.
- ١٤٣- الموافقات في أصول الشريعة: لأبي إسحق إبراهيم بن موسى الشاطبي، نشره محمد عبد الله، دار المكتبة التجارية الكبرى، مصر، د.ت.

١٤٤- النبوغ في الأدب المغربي: عبد الله كنون، دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر، ط٢، بيروت، ١٩٦١.

١٤٥- نظرية الأدب: أوسن وارن ورينيه ويليك، ترجمة محي الدين صبحي، مطبعة خالد الطرايشي، دمشق، ١٩٧٢.

١٤٦- نفع الطيب من غصن الأندلس الرطيب: لأحمد بن محمد المقرئ التلمساني، تحقيق: إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨.

١٤٧- نقد الشعر: لأبي الفرج قدامة بن جعفر، تحقيق: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، ط٣، القاهرة، ١٩٧٩.

١٤٨- نيل الابتهاج بتطريز الديباج: لأحمد بابا التنبكي، نشره عبد الحميد عبد الله الهراقة، كلية الدعوة الإسلامية، ط١، طرابلس، ليبيا، ١٩٨٩.

١٤٩- هدية العارفين إلى أسماء المؤلفين وآثار المصنفين، إسماعيل باشا البغدادي، إستانبول، ١٩٥١.

ب- المخطوطة:

١٥٠- الإنالة العلمية في طريقة الفقراء المتحردين من الصوفية: لابن ليون التحيي، الخزانة العامة، الرباط، رقم: ٨٠.

١٥١- ديوان أبي الحسن الششتري، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، رقم: ٥٩١٨.

١٥٢- رد المفتري عن الطعن في الششتري: للشيخ عبد الفني النبلسي، مكتبة الأسد الوطنية، دمشق، رقم: ٤٠٠٨.

١٥٣- المقاليد الوجودية في التنبيه على الدائرة الوهمية: لأبي الحسن الششتري، دار الكتب المصرية، القاهرة، رقم: ١٤٩.

١٥٤- نفاضة الجراب في علالة الاغتراب: للسان الدين بن الخطيب، ج٣، الخزانة العامة، الرباط، رقم: ٢٥٦.

ج- المجلات:

- ١٥٥- دائرة المعارف الإسلامية، النسخة العربية.
- ١٥٦- صحيفة المعهد المصري للدراسات الإسلامية:
- العدد الأول، السنة الأولى، مدريد، ١٩٥٣.
- المجلد الرابع، السنة الرابعة، مدريد، ١٩٥٦.
- المجلد الخامس: السنة الخامسة، مدريد، ١٩٥٧.
- ١٥٧- مجلة الأديب اللبنانية، السنة الثالثة، أيلول ١٩٤٤.

د- المراجع باللغة الأجنبية:

- ١٥٨- Bulletin d'études orientales Institut français de damas,
Tome : ٢٨, Année ١٩٧٧.
- ١٥٩- Dictionario Espanol Arabe : F. Coriente, Instituto
Hispano-Arabe de Curtuba, Madrid ١٩٧٠.
- ١٦٠- Encyclopédie de l'Islam : Nouvelle édition Leyde, E.J.
Brill ; Paris, G. P Maisonneuve et Larose.
- ١٦١- Essaie de stylistique : Pierre Giraud, édition Klincksieck,
Paris, ١٩٦٩.
- ١٦٢- Histoire de l'Espagne musulmane : Tome III, E. Levi
Provençal, Edition G. P Maisonneuve, Paris.
- ١٦٣- Mélanges : René Basset, Publication de l'institut de
bautes études marocaines, édition Ernest leroux, Paris,
١٩٢٣.
- ١٦٤- Structure du langage poétique : Jean Cohen, Flammarion,
Paris, ١٩٦٦.

فهرس الموضوعات

مقدمة..... (أ - ب)

المدخل: مدخل إلى الزهد والتصوف في الأندلس..... (١٠-٢)

الباب الأول: في حياة الششتري وتجربته الصوفية والشعرية

الفصل الأول: في حياة الششتري..... (٢٨-١٣)

١- اسمه ونسبه: ١٥

٢- مولده ونشأته وتعلمه: ١٦

٣- شيوخه: ١٧

٤- أسفاره: ١٨

٥- آثاره: ٢٣

٦- وفاته: ٢٨

الفصل الثاني: في تجربته الصوفية (٤٤-٢٩)

١- الششتري والمدينة: ٣٢

٢- الششتري والشاذلية: ٣٣

٣- الششتري والأكبرية: ٣٤

٤- الششتري والسبعينية: ٣٥

٥- الششتري: ٣٦

الفصل الثالث: في تجربته الشعرية (٦٣-٤٥)

١- شعره العمودي: ٤٩

٢- موشحاته : ٥٠

٣- أزجاله: ٥١

٤- الخرجة وأنواعها في موشحاته وأزجاله: ٥٥

الباب الثاني: في موضوعات شعره

الفصل الأول: في غزلياته (٩٥-٦٧)

أ- المستوى الأول: ٧٣

ب- المستوى الثاني: ٨٢

٨٣.....	١- العلاقة الأولى: [أ↔ب]
٨٧.....	٢- العلاقة الثانية: [أ ← ب]
٩٢.....	٣- العلاقة الثالثة: [أ → ب]
(١٢٠-٩٧).....	الفصل الثاني: في حرياته.....
(١٦٠-١٢١).....	الفصل الثالث: في الطبيعة في شعره.....
١٢٨	I- الطبيعة الطبيعية:
١٢٨	أ- الطبيعة النباتية:
١٣٣	ب- الطبيعة المائية:
١٣٩	ج- الظواهر الكونية:
١٣٩	١- الكون والفلك:
١٤٠	٢- الشمس والقمر:
١٤٢	٣- الليل والنهار:
١٤٤	٤- النار:
١٤٧	د- الطبيعة الحية:
١٤٨	II- الطبيعة الصناعية:
١٤٩	أ- الفخار:
١٥٠	ب- الرّحى:
١٥٢	ج- المرأة:
١٥٥	د- الخرقه:

الباب الثالث: في خصائص شعره الفنية

(١٨٨-١٦٣)....	الفصل الأول: معنى المعنى أو فكرة الوحدة والإنسان المتوحد
١٦٦	١- وحدة الشهود:
١٧٠	٢- وحدة الوجود:
١٧٥	٣- الوحدة المطلقة:
(٢٤١-١٨٩).....	الفصل الثاني: في خصائص شعره الفنية.....

أ- اللغة الشعرية:	١٩١
١- اللفظ الغريب:	١٩٦
٢- اللفظ الرمز:	١٩٧
٣- اللفظ المصطلح:	١٩٩
٤- الحرف الرمز:	١٩٩
ب- التصغير:	٢٠٣
ج- التكرار:	٢٠٥
١- تكرار القفل:	٢٠٧
د- تنالي الأفعال:	٢١٤
هـ- البنية الموسيقية:	٢١٨
١- الوزن:	٢٢١
٢- القافية:	٢٢٣
و- التصوير ورسم الشخصية:	٢٣٣
١- الصفات المادية:	٢٣٤
- صفة الرأس:	٢٣٥
- صفة اللباس:	٢٣٥
- الأشياء والأدوات:	٢٣٦
- الكسب والمعاش:	٢٣٦
- الاستراحة:	٢٣٧
- الدار والوطن:	٢٣٧
٢- الصفات النفسية:	٢٣٨
خاتمة	(٢٤٨-٢٤٥)
فهرس المصادر والمراجع	(٢٦٥-٢٥١)
فهرس الموضوعات	(٢٧١-٢٦٩)



عاصمة الثقافة الإسلامية 2011
TLEMSEN, CAPITAL OF ISLAMIC CULTURE

صدر هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة
في إطار تظاهرة تلمسان عاصمة الثقافة الإسلامية 2011

